





KUPFERSTICH UND HOLZSCHNITT

IN VIER JAHRHUNDERTEN



KUPFERSTICH UND HOLZSCHNITT

IN VIER JAHRHUNDERTEN

VON

PAUL KRISTELLER

MIT 263 ABBILDUNGEN

DRITTE DURCHGESEHENE AUFLAGE

BERLIN 1921
VERLAG VON BRUNO CASSIRER



VORWORT.



ROTZDEM der Bilddruck sich im engsten Zusammenhange mit der Malerei entwickelt und vornehmlich unter den Meistern dieser Kunst seine glänzendsten Vertreter und seine bedeutendsten Förderer gefunden hat, so verlangt doch der besondere Charakter seiner Technik, seiner praktischen und künstlerischen Ziele und die Eigenart seines Ursprunges eine gesonderte Darstellung seiner Geschichte.

Die Absicht der Vervielfältigung bestimmt das Wesen der graphischen Künste und gibt ihnen eigene Gesetze des Formenausdruckes, einen eigenen Stil. Die monumentale Kunst wendet sich mit erhobener Stimme an die Masse, der Bilddruck spricht vertraulich zu dem einzelnen Menschen, denn jedem Einzelnen widmet er sein Werk zur gesammelten, nachdenklichen Betrachtung. Die Künstlerzeichnung ist gleichsam ein Monolog, in dem der Künstler nur sich selber über die Probleme, die ihn beschäftigen, Klarheit geben will. — Die Vervielfältigung steigert im Schaffenden das Gefühl der Verantwortung, die Unabänderlichkeit der eingegrabenen oder geschnittenen Linie nötigt zur Überlegtheit und erzeugt eine gewisse Monumentalität des Stiles. Kupferstiche und Holzschnitte sind ihrem Wesen nach keineswegs nur in Kupfer gestochene oder in Holz geschnittene Zeichnungen. Die graphischen Künste erstreben vielmehr die unmittelbare Wiedergabe des natürlichen Eindruckes der Formen durch ihre

eigenen und eigentümlichen Mittel, die Befriedigung von bestimmten, ganz eigenartigen praktischen Bedürfnissen.

Die Entwicklung jeder Kunst geht von der Technik aus, die wieder durch den unmittelbaren praktischen Zweck, der erfüllt werden soll, bedingt ist. Die Technik bestimmt die Form, in der sich die künstlerische Anschauung ausprägt. Wie aber die materiellen Absichten, die Vorstellungskreise und ihr Empfindungsinhalt sich ändern und erweitern, sucht der selbständig schaffende Künstler die Technik umzugestalten und ihre neue Ausdrucksmittel abzugewinnen. Die künstlerische Formengestaltung und die Technik stehen so untereinander in beständiger Wechselwirkung. Eine geschichtliche Darstellung der graphischen Künste darf sich deshalb nicht auf das Studium der Technik und ihrer Entwicklung beschränken, ihre Aufgabe besteht vielmehr darin, klarzulegen, wie die wechselnden künstlerischen Vorstellungen und Anschauungen der Natur durch die Mittel der graphischen Technik Gestaltung zu finden streben, und welche Neubildungen die Technik durch die stetig sich wandelnden und sich steigernden Anforderungen der Kunstform und ihrer praktischen Absichten erfährt.

Die Notwendigkeit fordert, dass die grossen künstlerischen Strömungen und die einzelnen hervorragenden Meister hier nur in ihren Beziehungen zur graphischen Kunst betrachtet werden. Nur die wesentlichen Gesichtspunkte, die wichtigsten Charakterzüge der Kunst der einzelnen Länder in den verschiedenen Epochen und der Meister können hier angedeutet werden. Ein gewisses Maass von Kenntnissen der allgemeinen Kunstgeschichte, eine ungefähre Vorstellung von der Bedeutung der führenden Meister musste beim Leser dieses Werkes notwendiger Weise vorausgesetzt werden.

Die Darstellung beabsichtigt nicht eine ausführliche oder gar erschöpfende Aufzählung aller einzelnen interessanten Erscheinungen, sie will vielmehr durch die Hervorhebung der wichtigsten künstlerischen Strömungen und Bestrebungen, die sich neue technische Ausdrucksformen geschaffen haben, und durch die Darlegung ihres historischen Zusammenhanges eine klare Anschauung von der Entwicklung des Bilddruckes, von der künstlerischen Bedeutung der hervorragendsten Leistungen, von den praktischen Aufgaben, die er zu erfüllen bestimmt war, und von seiner Stellung im Haushalte der Kunst geben. Die Ausführungen haben vor allem den Zweck, den Leser zum selbständigen Studium der Kunstwerke anzuregen; sie sollen ihm das Gerüst bieten, das er mit seinen eigenen lebendigen Anschauungen bekleiden, den Faden, an dem er

seine vereinzelten Kenntnisse und Vorstellungen aufreihen kann; sie sollen ihn auf das künstlerisch Wertvolle hinweisen und ihn mit den wichtigsten wissenschaftlichen Problemen bekannt machen. Das Buch soll schliesslich auch zur schnellen gelegentlichen Orientierung über das Einzelne dienen.

Um die in der Geschichte des Bilddruckes besonders wichtigen Beziehungen der einzelnen Völker zueinander genügend zur Geltung kommen zu lassen, musste der zusammenhängenden Betrachtung der Entwickelung in den einzelnen Ländern die Einteilung nach Epochen vorgezogen werden. Wie jede solche Einteilung ist auch die hier gewählte nach den vier Jahrhunderten bis zu einem gewissen Grade willkürlich und auch nur annähernd durchführbar. Sie schien vor anderen eine besondere Berechtigung zu haben, weil die grossen Entwicklungsabschnitte fast überall ungefähr — aber natürlich auch nur ungefähr — mit den Jahrhunderten zusammenfallen, dann auch, weil annähernd jede Jahrhundertswende die führende Stellung von einer auf die andere der vier an der Förderung und Pflege des Bilddruckes hauptsächlich beteiligten Nationen übergehen sieht. Im XV. Jahrhundert steht Deutschland an der Spitze der Bewegung, im XVI. nimmt Italien, allerdings mehr die italienische Kunst im allgemeinen als der Bilddruck, die Führung, das XVII. Jahrhundert gehört den Niederlanden, im XVIII. Jahrhundert endlich beherrscht Frankreich wie in der monumentalen Kunst und im Geschmack so auch in der Graphik fast unumschränkt ganz Europa.

Auf die klare Gruppierung der einzelnen Erscheinungen von diesen Gesichtspunkten aus und auf den ebenmässigen Aufbau der Teile ist das grösste Gewicht gelegt worden. Wenn der Darstellung der ersten beiden Jahrhunderte, besonders des XV., mehr Raum gegönnt worden ist als den späteren, so liegt der Grund für diese Bevorzugung darin, dass die Entwicklung in der älteren Zeit vielgestaltiger und reicher an Problemen ist als in den folgenden Epochen, in denen der Zusammenhang leichter zu übersehen ist, und die einzelnen Erscheinungen sich leichter den grossen Hauptströmungen unterordnen lassen, ferner auch darin, dass die Eigenart der technischen Anfänge eine eingehendere Behandlung erfordert.

Die Schilderung beruht durchgehends auf eigener Anschauung des Verfassers, aber natürlich nur zum kleinsten Teile auf seinen eignen Forschungen. Eine genauere Angabe der literarischen Quellen und anderer Beläge und Nachweise hätte jedoch den Umfang des Buches zu sehr vergrössert und den Fluss der Erzählung gestört. Es schien angemessen, in dieser kurz zusammenfassenden, für das grössere Publikum der Gebildeten bestimmten Schilderung auf alles

gelehrte Beiwerk zu verzichten. Anhangsweise ist ein Verzeichnis der wichtigsten Schriften über unseren Gegenstand beigefügt worden, das dem eifrigen Leser die Mittel gibt, sich auch über die hier nicht aufgeführten älteren Werke, über die Einzelforschungen und über die Quellen zu unterrichten.

Die Abbildungen sind mit der grössten Sorgfalt ausgewählt und nach den Exemplaren des Kupferstichkabinetts zu Berlin zum Teil in Kornätzung von der Reichsdruckerei, zum Teil in Strichätzungen von Albert Frisch in Berlin hergestellt worden. Fast durchgehends sind die Blätter genau oder wenigstens annähernd in der Grösse der Originale abgebildet worden, Abweichungen sind überall angegeben. Wesentlich verkleinerte Abbildungen können von dem Charakter graphischer Kunstwerke, vornehmlich von ihrer technischen Ausführung, keinen Begriff geben; die starke Verkleinerung macht die klare Wiedergabe der Linienbildungen oft sogar überhaupt unmöglich. Man war deshalb häufig zu dem Notbehelfe gezwungen, von einzelnen Blättern nur einen Teil der Darstellung, einen Ausschnitt, wiederzugeben. Bei aller Vortrefflichkeit moderner Technik ist auch die beste mechanische Reproduktion kaum mehr als ein Schatten des Kunstwerkes. Abbildungen können die Originale auch für das Studium nie ersetzen, sie sollen hier auch nur das Wichtigste hervorheben helfen und zur Betrachtung der graphischen Meisterwerke anregen; sie sollen das Wort unterstützen und als ein angemessener Schmuck die Monotonie des Satzbildes angenehm unterbrechen, Auge und Geist einen wohltuenden Ruhepunkt gewähren.

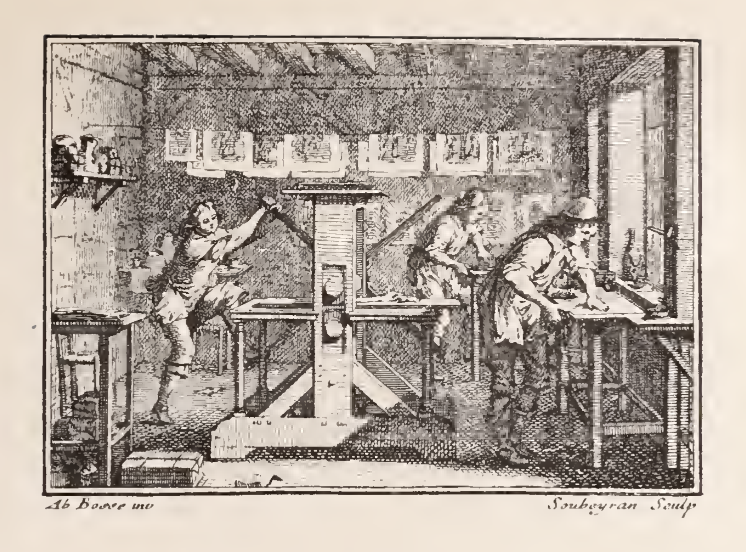
Diese dritte Auflage bewahrt im wesentlichen den Plan und die Form der ersten und zweiten, nur in Einzelheiten sind wiederum zahlreiche z. T. wesentliche Änderungen vorgenommen worden, so konnten z. B. die Anfänge des niederländischen Holzschnittes klargestellt und eingehender geschildert werden.





INHALTSVERZEICHNIS





Ab Bosse inv Soubeyran Sculp

EINLEITUNG

DIE TECHNIK DES BILDDRUCKES

ER Bilddruck ist die Kunst, auf ebenen Tafeln von geeignetem Material (Holz, Kupfer, Stein u. a. m.) durch entsprechende Bearbeitung Bilder hervorzubringen in der Absicht und zu dem Zwecke, sie durch Abdruck mittels eines Farbstoffes auf Papier oder dergleichen zu vervielfältigen.

Man kann im wesentlichen drei verschiedene Gattungen des Bilddruckes unterscheiden: den Reliefschnitt (Holz- oder Metallschnitt), die Stich- oder Gravierungstechnik (Kupferstich, Radierung usw.) und die chemigraphische Technik (Lithographie). Die Lithographie, die im Prinzip darauf beruht, daß die Druckerschwärze nur an den mit einem bestimmten Farbstoffe auf die präparierte und geglättete Oberfläche eines Steines gezeichneten Linien, nicht aber an der vom Zeichenstift unberührten Fläche haften bleibt und sich dann beim Abdrucke dem Papier mitteilt, ist erst am Anfange des XIX. Jahrhunderts erfunden worden. Sie liegt also außerhalb des Rahmens dieser die Entwicklung des Bilddruckes nur bis zum Ausgange des XVIII. Jahrhunderts betrachtenden Darstellung. Wir können uns also auf die Erläuterung jener ersten beiden Gattungen beschränken. Ebenso müssen auch die Leistungen des Holzschnittes im asiatischen Osten außer Acht gelassen werden, da eine historische Behandlung der eigenartigen japanischen Kunst ohne Kenntnis der

Sprache und der Geschichte dieses Landes nicht wohl unternommen werden könnte.

Die Technik des Reliefschnittes besteht darin, daß man auf einer ebenen Tafel den Grund neben den Linien oder Flächen der beabsichtigten Darstellung vertieft, so daß das Bild dann als Flachrelief über den Grund hervorragt, die Linien also gewissermassen Stege oder Dämme auf der vertieften Fläche bilden. Beim Holzschnitte werden die Ränder der auf die geglättete und präparierte Oberfläche einer ganz ebenen, etwa zolldicken Holztafel aufgezeichneten Linien haarscharf mit einem kleinen Messerchen umschnitten und der Grund zwischen den Linien mit einem stemmeisenähnlichen Instrument, dem Aushebeeisen, je nach der Dicke und der Entfernung der Linien von einander bis zu einer Tiefe von 2—5 mm ausgehoben.

Wird nun die Oberfläche der Holztafel mit einem Farbstoffe bestrichen und auf Papier oder dergleichen aufgedrückt, so teilt sich die Farbe von den erhabenen Linien oder Flächen dem Papier mit und erzeugt so einen Abdruck der im Holzstocke ausgeschnittenen Darstellung, die natürlich im Gegensinne, das heisst wie im Spiegel gesehen, erscheint. Holzstöcke können mit dem Reiber oder mit der Bürste, durch die die Rückseite des auf den eingefärbten Holzstock gelegten gefeuchteten Papiers festgedrückt wird, oder mit einer gewöhnlichen Druckerpresse abgedruckt werden; sie können auch in den Typensatz eingefügt und mit ihm zugleich gedruckt werden.

Die Oberflächen der Linien oder Stege des Holzstockes liegen alle in einer Ebene, nur pflegte die entwickelte Technik, um die Schraffierungslinien zarter in das Licht verlaufen zu lassen, bei feinerer Arbeit oft die Flächen der Stege an den Enden ein wenig abzuschrägen und die Hintergründe durch Beschaben um ein Geringes niedriger zu legen, damit an diesen Stellen die Farbe sich weniger kräftig dem Papier mitteile und einen helleren Ton bilde.

In älterer Zeit hat man nur in „Langholz", das heisst in Holztafeln, deren Fasern der Länge nach verlaufen, geschnitten, und vornehmlich Birn- oder Nussbaumholz benutzt. Erst im XVIII. Jahrhundert scheint man begonnen zu haben, auch in „Hirnholz", das heisst auf Tafeln, deren Oberfläche einen Querschnitt des Baumes darstellt, deren Fasern also scheitelrecht zur Oberfläche verlaufen, zu schneiden und sich dazu des dichteren Buchsbaumholzes zu bedienen. Da solche Platten nicht mit dem Messer, sondern nur mit Grabsticheln und Aushebeeisen zu bearbeiten waren, so hat sich dadurch die Holzschneidetechnik

von Grund aus geändert, so dass diese moderne Art des Holzschnittes mit der alten stilistisch nur mehr wenig Ähnlichkeit aufzuweisen hat.

Obwohl ein Holzstock, besonders von weniger feiner Arbeit, bei sorgfältiger Behandlung eine überaus grosse, nach tausenden zu berechnende Anzahl von guten, das heisst klaren und scharfen Abdrücken liefern konnte, so hat man doch, vornehmlich in früher Zeit, öfters Metallplatten, von Kupfer, Messing, Zinn oder dergleichen für den Reliefschnitt benutzt. Holztafeln sind dem Wurmfrass und dem Springen stark ausgesetzt, Stücke einzelner Linien können leicht ausbrechen, die dünneren Stege werden nach und nach platt gedrückt; in Metall leisten auch die feinsten Linien der Abnutzung durch den Druck und durch die Reinigung grösseren Widerstand. Metallplatten haben aber die grossen Nachteile, dass die Druckerschwärze weniger gleichmässig auf die Oberfläche aufgetragen werden kann, die Abdrücke also leicht unsauber werden, und dass sie durch die Feuchtigkeit leichter angegriffen werden als Holzstöcke.

Solche Metallschnitte, die von Kupferstichen wohl zu unterscheiden sind, zeigen ebenso wie die Holzschnitte die Linien erhaben über dem vertieften Grunde und werden, auf Holzblöcken befestigt, wie Holzstöcke abgedruckt. Sie eigneten sich besonders für kleinere Stücke, Initialen und Zierleisten zur Buchillustration und dergleichen. Ob ein Druck von einem Holzstock oder von einem Metall-Reliefschnitt herrühre, ist nicht immer leicht zu erkennen. In Holzschnitt können eben so feine, scharfe Linien hervorgebracht werden wie im Metall, das auch verhältnismässig wenig verwendet worden zu sein scheint.

Metallschnittplatten wurden, eingeschwärzt, manchmal auch auf eine mittels Klebstoffes auf Papier aufgetragene farbige Teigschicht, die oft, wenn nicht immer, mit Blattgold überzogen war, abgedruckt. Diese Teigdrucke, von denen nur etwa 100, durchgehends in stark beschädigtem Zustande erhalten geblieben sind, sollten wohl durch den Glanz der Teigfarbe oder des Goldbezuges und durch das Relief des Druckes eine besondere Wirkung hervorbringen.

Eine eigentümliche Art von Reliefschnitten sind die Schrotblätter oder Schrotschnitte (französisch: gravures en manière criblée, englisch: dotted prints). Sie unterscheiden sich von den Holzschnitten, mit denen sie die Technik im Prinzip gemein haben, vornehmlich dadurch, dass die Formen nicht wie beim Holzschnitte durch weisse, von schwarzen Linien umschriebene Flächen dargestellt sind, sondern durch dunkle Farbenmassen gebildet werden, die von weissen Umrisslinien begrenzt sind. Die schwarzen Flächen sind dann durch

weisse Innenzeichnungs- und Schraffierungslinien, die Gewänder, Hintergründe und dergleichen durch weisse Punkte, Sternchen, Linien oder andere Musterung gegliedert und belebt. Man hat die Schrotblätter, weil die weisse Linie das formenbildende Element ist, auch Weissschnitte genannt im Gegensatze zum Holzschnitte, der wegen der schwarzen Linien der Zeichnung Schwarzschnitt genannt werden könnte. Während also der Holzschnitt die Flächen vertieft schneidet und die Linien erhaben stehen lässt, vertieft der Schrotschnitt die Linien und lässt die Flächen erhaben stehen, im Drucke also schwarz wirken.

Offenbar hat man für Schrotschnitte nicht — oder wenigstens nur selten — Holz benutzt. Der Charakter der Linien, ihre grosse Feinheit und die Schärfe ihrer Ränder, gewisse Unregelmässigkeiten des Abdrucks, dann die Spuren der Nägel, mit denen die Platten auf Holzblöcke befestigt wurden, beweisen, dass sie fast alle in Metall, Kupfer, Messing, Bronze, Zinn oder Blei ausgeführt worden sind. Beim Abdruck wurden sie wie Holzschnitte oder Metallschnitte mit der Presse, auch im Schriftsatze von Büchern abgedruckt,

Auf die ornamentalen Teile wurde beim Schrotschnitt besonderes Gewicht gelegt, die Musterung meist nicht mit dem Messer oder Stichel, sondern mit Punzen und Formen eingeschlagen, um eine grössere Regelmässigkeit und Sauberkeit der Dekoration zu erzielen. Häufig ist in Schrotblättern, besonders wohl in späteren Arbeiten, der Weissschnitt mit dem gewöhnlichen Holzschnitt kombiniert. So werden die Gesichter und Hände, der Himmel und dergleichen sehr oft weiss mit schwarzer Innenzeichnung gebildet. Andrerseits hat sich der echte Holzschnitt häufig das Prinzip des Weissschnitts für Arbeiten dekorativen Charakters, besonders für Initialen, Umrahmungen, Leisten und dergleichen, in denen die weissen Linien oder Flächen des Ornaments sich vom schwarzen Grunde abheben, zu Nutze gemacht.

Eine besondere Verwendung fand der Holzschnitt zur Erzielung mehrfarbiger Drucke, der sogenannten Clair-obscur-Holzschnitte, oder „Camaïeux", Das farbige Bild wird hervorgebracht, indem mehrere für die einzelnen, verschiedenen Farbtöne bestimmte, genau aufeinander passende Platten, auf deren jeder immer nur die Teile der Zeichnung, die im Bilde die betreffende Farbe zeigen sollen, eingeschnitten sind, und eine Platte mit der Umrisszeichnung (die aber häufig auch fehlt) nacheinander auf dasselbe Blatt abgedruckt werden. Durch Aufeinanderdrucken verschiedener Farben können an einzelnen Stellen neue Töne hervorgebracht werden. Nachdem man schon im XV. Jahrhundert den Farbdruck mit verschiedenen Holzplatten zur Kolorierung von

astronomischen und figürlichen Darstellungen ganz schematisch in der Art der Schablonierung benutzt hatte, findet er im Beginne des XVI. Jahrhunderts in Deutschland und in Italien eine künstlerische Verwertung zur Reproduktion von frei und breit mit dem Pinsel ausgeführten Tuschzeichnungen. Die farbige Wirkung wird hierbei durch Abstufungen derselben Grundfarbe oder durch Übereinanderdruck komplementärer Farben erzielt. Das Camaïeu ist also nicht eigentlich Buntdruck, sondern vielmehr Tondruck zu nennen.

Im Gegensatze zum Holzschnitt werden zur Herstellung von Kupferstichen die Linien der Zeichnung in die ganz eben geschliffene und glatt polierte Platte aus fein gehämmertem Kupfer vertieft eingegraben. Man bewerkstelligte das ursprünglich wohl mit einem Goldschmiedepunzen, einem runden, zugespitzten Eisen, später jedoch mit einem besonderen Instrument, dem Grabstichel, einem vierkantigen Eisen, das in einem rautenförmigen Querschnitte schräg angeschliffen ist, so dass eine scharfe Spitze gebildet wird. Mit diesem Grabstichel, dessen pilzförmige Handhabe im Handteller ruht, wird durch den mehr oder weniger starken Druck der Hand eine entsprechende Furche in das Kupfer eingegraben. Um ganz feine Linien zu erzeugen, bedient man sich der Nadel (Schneidenadel oder kalte Nadel). Kleine, zarte Zeichnungen können ganz mit der Schneidenadel ausgeführt werden, gewöhnlich aber wird die Nadelarbeit nur in Verbindung mit anderen Techniken zur feineren Ausführung einzelner Teile verwendet.

Die leichte Erhebung an den Rändern der durch den Stichel oder die Nadel gerissenen Furche, die durch das nach beiden Seiten aus der Vertiefung herausgedrückte Metall entsteht, der sogenannte Grat, wird mit dem Schaber, einem spitzen Stahl mit drei scharfen Kanten entfernt. In einzelnen Fällen lässt man den Grat, besonders den der Schneidenadelfurche, aber auch stehen, um bestimmte Effekte durch die beim Drucke hier stärker anhaftende Farbe hervorzubringen. Mit dem Polierstahl, einem gerundeten, länglichen Eisen, kann die Platte an den Stellen, die durch Fehlstriche und Auskratzen rauh geworden sind, wieder geglättet werden.

Die Arbeit des Eingrabens der Linien in das Kupfer durch Säuren, die das Metall zersetzen, verrichten zu lassen, ist das Grundprinzip der Radierung (Ätzkunst). Die Platte wird mit dem Ätzgrunde, einer Mischung von Wachs, Harz, Asphalt und Mastix, die von der Säure nicht angegriffen wird, in dünner Schicht überzogen und dann mit Russ geschwärzt. Den Ätzgrund hat man auf mannigfache Weise hergestellt und verwendet. Mit Nadeln von verschiedener Stärke werden nun die Linien der Zeichnung so in diese Schicht eingeritzt, dass

das Kupfer blossgelegt und die Linie durch die dann über die Platte gegossene Säure bis zur gewünschten Tiefe ausgefressen wird. Der Künstler kann also mit der Radiernadel wie auf Papier zeichnen, das Bild retouchieren und bei genauer Kenntnis der späteren Wirkung der Linien im Abdrucke sich in voller künstlerischer Freiheit bewegen.

Einzelne Teile der Zeichnung, die im Abdruck dunkler drucken sollen, können noch tiefer geätzt, „aufgeätzt" werden, indem man zunächst die Platte von neuem grundiert, und zwar so, dass die geätzten Linien offen bleiben, dann auch die schon genügend geätzten Stellen mit Firnis deckt und nun das Ätzwasser auf die vom Firnis freigebliebenen Linien, die mehr vertieft werden sollen, noch einmal wirken lässt.

Der geätzte Strich hat in allen Teilen gleiche Stärke, er lässt sich nicht nach dem Ende zu verdünnen, wie der Strich des Grabstichels. Deshalb wird die geätzte Arbeit fast immer mit dem Grabstichel und der Schneidenadel retouchiert, die Schatten verstärkt, Fehlstellen überarbeitet. Die Radiertechnik wird auch als Vorarbeit, zur Herstellung der Vorzeichnung für die Grabstichelarbeit, oder zur Ausführung einzelner Teile, denen man eine leichtere, duftigere Wirkung geben will, verwendet.

Auf die fertig gestochene oder radierte, sorgfältig gereinigte Platte wird nun die Druckerschwärze, eine Mischung aus Leinöl und Russ, so aufgetragen, dass nur die Furchen dicht gefüllt sind, die glatte Oberfläche aber vollkommen rein und blank gewischt ist. Damit die Farbe besser in die feinen Vertiefungen eindringe, wird die Platte angewärmt. Die eingeschwärzte und gewischte Platte wird mit dem für den Abdruck bestimmten, angefeuchteten Papier und dieses mit schützendem Wollstoff bedeckt und auf dem Laufbrette zwischen die mit grosser Kraft aufeinander gepressten Walzen der Kupferdruckpresse vermittels des Triebwerkes hindurchgedrängt. Das Papier hat dann die Druckerschwärze aus allen Furchen der Platte vollständig aufgesogen und zeigt den fertigen Abdruck. Von der Kunst des Druckens, die ausserordentlich schwierig ist, vor allem von der richtigen Abmessung und Verteilung der Druckerschwärze auf der Platte, dem „Wischen", hängt zum grossen Teil die Wirkung des Kupferstiches und auch die gute Erhaltung der Platte ab. Die Künstler haben deshalb die ersten zum eignen Gebrauch und zu Geschenken bestimmten Abdrücke häufig selber, in den älteren Zeiten natürlich mit primitiveren Hilfsmitteln, von der Platte abgezogen.

Neben diesen beiden hauptsächlichsten und ursprünglichsten Gattungen

der Kupferstichtechnik sind im Laufe der Jahrhunderte noch andere Arten der Bearbeitung der Kupferplatte erfunden und mehr oder minder lange Zeit gepflegt worden. Schon im Anfange des XVI. Jahrhunderts ist die Punktier- oder Punzenmanier, ein Verfahren, das bei den Goldschmieden zur Verzierung von Metallgeräten beliebt war, für den Bilddruck ausgenützt worden. Man suchte den Schatten und den Übergängen eine grössere Weichheit zu geben, indem man sie nicht oder nicht allein aus Linien, sondern aus mehr oder weniger stark und dicht nebeneinander mit einem kleinen spitzen Eisen, der Punze, in die Platte eingeschlagenen Punkten zusammensetzte. Später hat man Punzen mit mehreren Spitzen und die Roulette, ein mit scharfen Zähnen besetztes, ziemlich dickes Rädchen, das in einer Handhabe drehbar über die Platte geführt werden kann, verwendet, um die Arbeit zu beschleunigen und regelmässiger erscheinen zu lassen. Erst in Verbindung mit der Ätzung gewinnt die Punktier- und Roulettenarbeit eine praktische Bedeutung.

Eine andere, besondere Abart des Bilddrucks durch direkte Bearbeitung der Kupferplatte ohne Hilfe der Ätzung ist die Schabkunst (Schwarzkunst, Mezzotinto, Manière noire). Die Platte wird mit dem Granierstahl, der „Wiege", einem in einer bogenförmigen, sehr fein und scharf gezahnten Schneide endigenden Eisen, ganz gleichmässig rauh gemacht (graniert). Die so bearbeitete Platte würde eingeschwärzt im Abdrucke auf Papier eine gleichmässige, sammetartig schwarze Fläche hervorbringen. Mit dem Schabeisen werden nun alle Stellen der Zeichnung, die im Abdrucke hell erscheinen sollen, glatt geschabt — so dass beim Einschwärzen die Farbe an diesen Stellen nicht mehr haften kann — und die Übergänge vom höchsten Licht an den ganz glatt geschabten Stellen zu den tiefsten Schatten an den ganz rauh gelassenen durch mehr oder weniger starke Glättung hergestellt. Wie beim Weissschnitt hat also der Künstler hier die Lichter auf der präparierten Platte zu erarbeiten, im Gegensatze zum Kupferstecher, der die Schatten in die ganz glatte Platte hineinarbeitet. Das Schabverfahren erzeugt also keine Linien, sondern nur zart ineinander übergehende Flächen. An einzelnen Stellen pflegte man allerdings oft zur Hervorhebung von Details auch mit dem Stichel, mit der Nadel oder mit Ätzung nachzuhelfen.

Alle übrigen bekannten Verfahren in der Behandlung der Kupferplatte beruhen auf der Ätzung. Die Aquatinta- oder Lavis-Manier sucht die Schattentöne der getuschten (lavierten) Federzeichnung wiederzugeben. Zuerst wird die Umrisszeichnung auf dem gewöhnlichen Wege in die Platte einradiert, dann

wird wieder ein Ätzgrund aufgelegt und mit Puder überstreut. Von den Stellen, die im Abdruck dunkle Färbung zeigen sollen, wird dann der Ätzgrund durch lösende Stoffe, die mit dem Pinsel aufgetragen werden, entfernt. Diese vom Ätzgrunde befreiten und gereinigten Stellen der Platte werden nun wieder gepudert und mit feinstem Asphaltpulver gleichmässig eingestäubt. Durch Erwärmung der Platte wird diese feine Asphaltschicht gerade zum Schmelzen gebracht, doch so, dass die einzelnen Körnchen nicht ineinander laufen, sondern nur am Grunde haften bleiben. Das aufgegossene Ätzwasser dringt nun in die feinen Poren zwischen den Asphaltteilchen auf die Platte ein und vertieft die Zwischenräume, so dass dadurch an diesen Stellen eine feine Rauhigkeit erzeugt wird, die im Abdrucke wie ein Tuschton wirkt. Durch wiederholtes Ätzen lassen sich Abstufungen der Töne und tiefere Schatten erzielen, wobei natürlich die hellen Stellen immer durch Firnis gegen die Einwirkung des Ätzwassers geschützt werden müssen. Diese Technik kann mit gewöhnlicher Linienradierung, mit Grabstichelarbeit usw. verbunden werden.

Die Kreidemanier (Crayonmanier), die den Charakter der Kreidezeichnung nachzuahmen sucht, ist eine Kombination der Punktiermanier mit der Ätztechnik. In den Ätzgrund, mit dem die Platte überzogen ist, werden mit Punzen, Rouletten und mit dem Mattoir, einem Instrument, dessen knopf- oder kolbenförmiges Ende wie eine Feile gerauht ist, die Linien, die dann also aus einzelnen Punkten bestehen, eingerissen. Das Ätzwasser höhlt die durch diese Instrumente auf der Platte blossgelegten Pünktchen aus, so dass im Abdrucke die Linien von vielen kleinen Punkten gebildet werden und den Kreidestrichen ausserordentlich ähnlich sehen. Breite, feste Striche werden dadurch hervorgebracht, dass man den Ätzgrund mit der Echoppe, einer schräg abgeschliffenen, starken, runden Radiernadel, entfernt. Die Punktiermanier in Verbindung mit der Ätzung wurde besonders in England, wo man sie „stepplework" nannte, viel zur Reproduktion von Zeichnungen und Gemälden verwendet. Linien werden hierbei fast ganz vermieden oder möglichst verborgen und alle Formen nur durch mehr oder weniger starke und dicht gestellte Punkte modelliert und abgetönt.

Von allen auf diese verschiedenen Arten bearbeiteten Platten liessen sich bei einem gleichmässigen, mechanischen Druckverfahren nur Abdrücke in einem Farbenton, der allerdings beliebig gewählt werden konnte, herstellen. Im XVIII. Jahrhundert hat man aber auch mehrfarbige Drucke von einer einzigen Platte zu erzielen gewusst, indem man sie nicht gleichmässig in einem

Zuge einschwärzte, sondern verschiedene Farben auf die einzelnen Teile auftrug, die dann im Abdruck ein buntes Bild ergaben. Besonders in Punktiermanier ausgeführte Platten wurden häufig für bunte Abdrücke dieser Art benutzt. Natürlich muss für jeden neuen Abdruck die Platte wieder neu gefärbt, sozusagen bemalt werden, so dass man diese Technik streng genommen nicht zu den mechanisch vervielfältigenden rechnen dürfte. Die einzelnen Töne standen hier unvermittelt nebeneinander und konnten nicht zu Mischtönen verbunden werden.

Um eigentliche Farbendrucke, das heisst Bilder, die wie ein Gemälde alle Abstufungen und Mischungen der Farben zeigten, herzustellen, und zwar so, dass, im Prinzip wenigstens, jeder Abdruck dem anderen gleich werde, muss man mehrere Platten, deren jede eine bestimmte Farbe auf die mit ihr zu färbenden Teile der Zeichnung aufträgt, nacheinander auf das Blatt abdrucken. Mit dem Clairobscur-Holzschnitte hatte man im XVI. Jahrhundert die ersten künstlerischen Erfolge im Farbendruck erzielt, später auch durch Aufdruck von Holz-Tonplatten auf radierte Umrisszeichnungen farbige Bilder hervorzubringen gesucht. Im XVIII. Jahrhundert gelang es Jakob Christoph Le Blon mit Hilfe der Schabkunst Farbendrucke herzustellen, die sich der Wirkung von Gemälden näherten. Er benutzte 3—5 Platten, die meist in Schabkunst, manchmal aber auch zum Teil in Radierung oder Strich ausgeführt waren, und deren jede für die Aufnahme einer Farbe bestimmt und demgemäss nur an den Stellen bearbeitet war, an denen im Bilde die betreffende Farbe zur Wirkung kommen sollte. Durch Übereinanderdrucken der genau aufeinander passenden Platten wurden nun auf dem Papier die Mischungen der verschiedenen Töne hervorgebracht. Auf der ersten Platte waren also nur die Teile bearbeitet, die im Abdrucke gelbe Farbe oder gelb enthaltende Mischtöne zeigen sollten, auf der zweiten alle Teile, in denen Blau, auf der dritten alle Teile, in denen Rot erscheinen sollte. Grün wurde durch Übereinanderdrucken von Blau und Gelb erzeugt usw. Im Prinzip konnte man so durch geeignete Mischung der Farben alle Töne erzielen. Daneben verwandte man noch oft eine Platte mit schwarzer oder sattbrauner Farbe für die tiefsten Schatten, der Wirkung des Papiertones konnte manches überlassen werden, und schliesslich wurden einzelne Farbeneffekte durch geschickte Retouche mit dem Pinsel auf den Abdrücken ergänzt. In der Praxis war aber die Herstellung der Bilder durch Schabkunstplatten mit ausserordentlichen Schwierigkeiten verbunden, so dass das Verfahren nur verhältnismässig wenig angewendet worden ist.

Eine grössere praktische Bedeutung gewann der Kupferfarbendruck erst durch die Verwendung der Aquatintamanier für diesen Zweck. Durch Übereinanderdrucken einer Reihe von in dieser Technik bearbeiteten, je für die Aufnahme einer Farbe bestimmten Platten gelang es im XVIII. Jahrhundert einigen geschickten Künstlern, ganz vorzügliche, auch heute noch bewunderte mehrfarbige Bilddrucke zu schaffen.

Durch das Wischen beim Einfärben und durch den Druckprozess wird die Oberfläche der Kupferplatte sozusagen abgeschliffen, so dass die Vertiefungen seichter werden und dann gar keine oder nur zu wenig Farbe mehr aufnehmen können, also zu matte Abdrücke geben, in denen die feineren Linien ganz verschwunden sind. Besonders zarter gearbeitete, radierte oder mit der Schneidenadel ausgeführte Platten nutzten sich sehr schnell ab. Für die künstlerische Wirkung des Bildes ist aber die Qualität des Abdruckes entscheidend. Die ausgenützte Platte gibt schlechte Abzüge, die durch das Verschwinden der dünnen Linien der Zeichnung und der zarten Übergänge vom Licht zum Schatten die feinen Details der Zeichnung und die Harmonie des Tones verloren haben. Nur die guten frühen Abzüge von der noch vollständig intakten Platte können von dem künstlerischen Werte der Arbeit einen richtigen Begriff geben und das gebildete Auge erfreuen. Der Liebhaber unterscheidet deshalb sehr sorgfältig und genau die verschiedenartigen und verschiedenwertigen Abdrücke einer Platte voneinander, zumal auch der Marktpreis der Blätter, ausser durch ihre Beliebtheit, Seltenheit und Erhaltung, wesentlich durch die Qualität des Abdruckes bestimmt wird.

Die Wertschätzung der Werke des Bilddruckes richtet sich nicht nur nach der Vorzüglichkeit des Abdruckes, der Klarheit und Schärfe aller Linien, dem Glanz und der Gleichmässigkeit der Töne, sondern auch nach der Priorität des Abdruckes, d. h. danach, ob er früher oder später von der Platte abgezogen worden ist. Schon vor der Beendigung der Arbeit pflegen die Künstler Abzüge zu nehmen, um die Wirkung des schon Ausgeführten besser beurteilen zu können. Solche Probedrucke sind nicht nur kunstgeschichtlich und technisch oft sehr interessant, weil sie einen Einblick in die Arbeitsweise des Stechers gestatten, sie zeigen uns vor allem die Arbeit auf der Platte in ihrer vollen Frische. Sie sind überdies wegen ihrer Seltenheit sehr geschätzt, obwohl sie die Absichten des Künstlers nicht immer voll zur Geltung kommen lassen und oft in der Wirkung durch spätere Abdrücke von der vollendeten Platte übertroffen

werden. Abzüge von der nur vom Ätzwasser bearbeiteten, aber noch nicht mit Nadel und Stichel fertiggestellten Platte nennt man Ätzdrucke.

Der Künstler kann auch im Verlaufe seiner Arbeit von der Platte in verschiedenen Stadien der Bearbeitung Abzüge nehmen. Es können auch nach der Vollendung der Platte und nach der Anfertigung einer Reihe von Abzügen vom Künstler selber oder von anderen Personen Veränderungen vorgenommen werden. Diese Veränderungen sind entweder rein äusserliche, indem die „Schrift", die Namen oder Monogramme der beteiligten Künstler, Bezeichnungen des Gegenstandes, erläuternde Unterschriften, der Name (die sogenannte Adresse) des Verlegers, bei dem Abdrücke käuflich sind, hinzugefügt, entfernt und wieder durch neue ersetzt werden; sie können aber auch künstlerischen Charakters sein und in der Umgestaltung einzelner Teile der Zeichnung oder der Schraffierungen, in der Verstärkung oder Abschwächung von Licht oder Schatten an einzelnen Stellen bestehen; sie können später auch in der Absicht ausgeführt sein, die beim Drucken zu seicht gewordenen oder ganz verschwundenen Linien durch Überarbeitung zu vertiefen und die ursprüngliche Kraft der Töne wieder herzustellen. Den künstlerischen Wert der Arbeit vermögen fast immer nur die leichten, von der Hand der Meister selber hergestellten Retouchen auf der noch nicht ausgedruckten Platte zu bewahren. So müssen geschabte Platten, die sich sehr rasch abnutzen, schon während des Ausdruckes der ersten Auflage mit dem Granierstahl in einzelnen Teilen wieder aufgefrischt werden. Fast immer sind es aber geschäftsmännische Verleger oder wenig bedeutende Stecher gewesen, die durch starke Retouche die schon matt gewordenen Stiche, sehr zum Schaden des Künstlers, wieder abdrucksfähig zu machen suchten. Die Überarbeitung kann nie den ursprünglichen Linien genau folgen und muss durch neue Strichlagen die Spuren der alten zu verdecken suchen. Sie wird fast immer nur Abdrücke erzielen, die wie ein übermaltes Gemälde künstlerisch wertlos sind.

Die von der Platte in einem bestimmten Stadium der Bearbeitung (das sich durch auf der Platte hinzugefügte oder entfernte Arbeiten von anderen unterscheiden lässt), genommenen Abdrücke bilden eine Abdrucksgattung, die man als Abdrücke eines bestimmten Plattenzustandes, als Zustände (états) bezeichnet. Die verschiedenen Zustände, deren sich besonders von feinen Radierungen, wie den Arbeiten Rembrandts oder Ostades oft eine ganze Anzahl beobachten lässt, sucht man durch genaue Feststellung der unterscheidenden Merkmale zu kennzeichnen und ihrer Reihenfolge nach anzuordnen.

Die Stecher, die ihre eigenen Kompositionen durch eine Bilddrucktechnik vervielfältigt haben, nennt man Malerstecher oder Malerradierer (peintres-graveurs). Die Gesamtheit der Arbeiten eines Stechers pflegt man als sein „Werk“ (oeuvre) zu bezeichnen. Zuweilen, besonders in früheren Zeiten, hat man in den Sammlungen die Blätter, in denen die Stecher Erfindungen anderer Meister reproduziert haben, nach den Urhebern der Originalkompositionen geordnet und so die „Werke“ der bedeutenden Maler, die „Malerwerke“ zusammengestellt.

Als Träger der Abdrücke von geschnittenen oder gestochenen Platten hat man von je her fast ausschliesslich Papier verwendet. Nur ausnahmsweise hat man Holzstöcke oder Kupferstiche auf Pergament, Seide oder dergleichen abgedruckt. Die Textur und die Farbe des Papiers, das ja an den leeren Stellen tonbildend mitwirkt, ist von wesentlicher Bedeutung für die technische Ausführung des Druckes und für die künstlerische Wirkung des Bildes. Die Papiere, die die alten Meister des XV. und des beginnenden XVI. Jahrhunderts benützt haben, zeichnen sich durch ihre Vorzüglichkeit und durch ihre besondere Eignung für den Bilddruck aus. Seitdem ist die Qualität des Papieres im allgemeinen nach und nach immer geringer geworden, da man mehr Wert auf die billige und schnelle Herstellung und auf die leichte Verwendbarkeit für den Druck als auf die Haltbarkeit und die künstlerisch feine Textur legte. Die bedeutenden Stecher haben der Auswahl des Papiers augenscheinlich stets die grösste Aufmerksamkeit gewidmet. Seit Rembrandt hat man für Vorzugsdrucke von Stichen oft japanisches oder chinesisches Papier benützt.

Die alten Papiere, die natürlich nur mit der Hand hergestellt, geschöpft sind, lassen, gegen das Licht gehalten, verschiedene Marken, Buchstaben, wie das gotische p, oder Gegenstände, wie eine Krone, einen Ochsenkopf, eine Waage, eine Schellenkappe und dergleichen, die sogenannten Wasserzeichen, erkennen. Man glaubt aus diesen Wasserzeichen, die man für Fabrikmarken ansieht, Schlüsse auf die Herkunft der Papiere und die Heimat der Kupferstiche ziehen zu können. Die Wasserzeichen sind aber vielleicht nicht immer Fabrikmarken, sondern oft nur Qualitätsmarken gewesen; dann wurde mit Papier seit ältester Zeit ein lebhafter Handel von Land zu Land getrieben, so dass die Wasserzeichen kein sicheres Kennzeichen abgeben können. Wohl aber lassen sie Wahrscheinlichkeitsschlüsse zu und bieten vor allem ein sicheres Merkmal für das Alter der Abdrücke.



DAS FÜNFZEHNTE JAHRHUNDERT





Aus der Kölner Bibel von 1480. (Verkleinert.)

DER HOLZSCHNITT IN DEUTSCHLAND



IE „Erfindung“ des Holzschnittes und des Kupferstiches ist der Gegenstand vielen Streites gewesen. Gestützt auf alte, anekdotenhafte Überlieferungen hat man einzelne Personen als die Erfinder gefeiert, oder wenigstens für eine bestimmte Nation diese Ehre in Anspruch genommen. Die Tradition sucht in ihrer poetischen Tendenz naturgemäss die Resultate einer langen Entwickelung, die Arbeit vieler in die Leistung einer einzelnen Person zusammenzufassen, um den Vorgang dadurch anschaulich zu machen. Falsch verstandener Patriotismus tut ein übriges, alle Nachrichten zu entstellen oder zu einseitigen Schlussfolgerungen zu missbrauchen. Für die wissenschaftliche Forschung ist es dann eine schwere und undankbare Aufgabe, gegen Phantasie und Leidenschaft die dürftigen Tatsachen zu Worte kommen zu lassen.

Von einer „Erfindung“ des Holzschnittes und des Kupferstiches sollte man überhaupt nicht sprechen, sondern nur von der ersten Verwendung der Techniken des Reliefschnittes und der Metallgravierung für den Bilddruck, d. h. zur Erzeugung von künstlerischen Bildern. Denn beide Techniken sind als solche uralt, fast so alt wie die Bearbeitung des Holzes und des Metalles überhaupt. Von der rohesten in ein Gerät eingeschnittenen Eigentumsmarke oder Verzierung bis zur kunstvollsten Holzintarsie, bis zur vollendeten Gravierung eines etruskischen Spiegels, der sehr gut auch für den Abdruck benutzt werden könnte, ist das Prinzip der Technik das gleiche.

Auch das Verfahren des Eindrückens von erhabenen oder vertieften Formen in eine weiche Masse oder das des Abdruckens von in Flachrelief geschnittenen Bildern mittels Farbe auf einen Stoff ist alt genug. Wir brauchen durchaus nicht anzunehmen, wie das geschehen ist, dass die Anregung für das Druckverfahren von China nach Europa gekommen sei, da der Reliefschnitt im Altertum wie im Mittelalter in mannigfacher Weise zur Erzeugung von Abdrücken verwendet worden ist. So wurden z. B. von den Babyloniern wie von den Römern die für öffentliche Bauten verwendeten Ziegel mit Abdrucksstempeln bezeichnet. So wurden im Mittelalter die Namenszüge und Monogramme der Kaiser und der Notare, ebenso wie die für die Miniierung bestimmten Initialen der Manuskripte häufig mit Stempeln vorgedruckt. Vor allem aber war in dem seit dem vierten Jahrhundert bekannten und eifrig betriebenen Zeugdruck ein Druckverfahren mit Farbstoff bekannt, das technisch dem eigentlichen Bilddrucke durchaus entsprach, und ohne wesentliche Änderung für den Abdruck auf Papier verwertet werden konnte. In seinem im Anfange des XV. Jahrhunderts verfassten Traktate beschreibt Cennino Cennini den Zeugdruck als eine altbekannte und einfache Arbeit. Es sind Reste solcher bedruckten Stoffe oder Stickereien, deren Vorzeichnungen mit Holzmodeln aufgedruckt waren, zahlreich erhalten. Wie die Techniken der Metallgravierung und des Holzreliefschnittes selber, so hat aber auch diese Verwendung des letzteren zum Vordrucke und zur Verzierung von Stoffen für den künstlerischen Bilddruck, der allein uns hier beschäftigen soll, nur die Bedeutung einer technischen Vorstufe. Seine Geschichte kann erst da anheben, wo man Reliefschnitte oder Metallgravierungen in der bestimmten Absicht, durch Abdruck ein Bild zu erzeugen, herzustellen beginnt. Hier ist nicht die Verzierung der Holz- oder Metallfläche oder auf indirektem Wege die eines Gewebes, das doch immer das Wesentliche, das Auszuschmückende bleibt, der Zweck der Arbeit, sondern die Hervorbringung eines Bildes, das als solches Selbstzweck ist, und für das der Stoff, auf den es abgedruckt ist, nur der Träger ohne eigene Bedeutung bleibt.

Wohl hat man in frühester Zeit Zeugdruckmodel oft auch auf Papier abgedruckt und bemalt als Bilder verkauft, wohl lässt die Technik mancher rohen Erzeugnisse des ältesten Holzschnittes kaum wesentliche Abweichungen von der der Zeugdruckmodel erkennen; wo aber künstlerische Empfindung auch in der bescheidendsten Form sich geltend zu machen beginnt, wird die Rücksicht auf die Wirkung der Arbeit im Abdrucke nicht ohne Einfluss auf die Art der Aus-

führung bleiben können. Von den alten rohen Holzschnitten bis zur feinsten Radierung, bei der alle Effekte des Druckes raffiniert ausgebeutet werden, ist freilich der Weg sehr weit, aber auch im primitivsten Gebilde bestimmt der Zweck bis zu einem gewissen Grade die Form. Erst durch diese Berechnung der Bildwirkung im Abdrucke erhält die Technik einen eigentümlichen und einen künstlerischen Charakter, erst durch sie wird sie als solche überhaupt einer künstlerischen Entwicklung fähig.

Auf die naheliegende Frage, warum die altbekannten Techniken des Reliefschnittes und der Gravierung nicht viel früher, vielleicht gar schon zu den Zeiten der Römer für die Vervielfältigung von Bildern und Schriften durch Abdruck verwendet worden seien, kann eine einfache und ausreichende Antwort leicht gefunden werden: weil das Bedürfnis für eine solche schnelle Vervielfältigung auf mechanischem Wege nicht vorhanden war. Erst das Bedürfnis lehrt die Wege zu seiner Befriedigung finden. Dann hätte man ohne Frage auch Mittel ausfindig gemacht, papierartige Stoffe billiger und schneller herzustellen.

In der griechisch-römischen Welt waren die litterarischen Bildungsmittel einer, wenn auch verhältnismässig grossen, so doch ganz fest umgrenzten Gesellschaftsklasse vorbehalten, für die die ausgebildete Technik des Abschreibewesens vollkommen genügte. Das junge Christentum, das sich allerdings ursprünglich an alle ohne Ausnahme wandte, trat dem alten Wissensschatze wesentlich ablehnend gegenüber und wollte seine wenigen, einfachen Lehren der mündlichen Überlieferung durch die Predigt überlassen. Im Mittelalter wird die Gelehrsamkeit wie ein Geheimnis der Geistlichen gehütet. Erst als mit der beginnenden Renaissancebewegung geistige Mächte erstanden, die das Interesse hatten, die breiten Massen des Volkes, die man bis dahin von jeder selbständigen Teilnahme fernzuhalten gesucht hatte, für ihre Ideen zu gewinnen; als der einzelne sich als selbständiges Individuum, nicht mehr bloss als Teil des Ganzen zu fühlen begann und mit eigenen Augen zu sehen begehrte, erst da empfand man die Notwendigkeit, sich mit der Mitteilung, der Lehre, dem Bilde an jeden einzelnen zu wenden, sie durch Vervielfältigung in Massen zu verbreiten und sie jedem einzelnen leichter zugänglich zu machen.

So aristokratisch der Humanismus ursprünglich auftrat, so revolutionär wirkten doch seine im Grunde auf unmittelbare Anschauung der Natur ausgehenden Ideen. Die Buchdruckerkunst begann ihre Arbeit mit dem Drucke

umfangreicher wissenschaftlicher Werke, und schon wenige Jahrzehnte nach ihrem Erstehen waren alle Lande überschwemmt mit einer Flut populärer Schriften zur Unterhaltung und Belehrung, die für die weitesten Kreise bestimmt waren. Die reformatorische Bewegung seit dem Anfange des XV. Jahrhunderts wurde der stärkste Förderer der vervielfältigenden Künste, weil sie die Massen durch Überredung jedes einzelnen Individuums in Bewegung setzte und auch ihre Gegner zu ähnlichen Anstrengungen veranlasste. So konnten, trotzdem Technik und Druckverfahren im Prinzip schon lange bekannt waren, die vervielfältigenden Künste in Schrift- und Bilddruck doch erst mit der Renaissancebewegung ihre Entwicklung beginnen. Ebenso allmählich wie der Übergang von der mittelalterlichen befehlenden zur modernen überredenden Form der Unterweisung vollzieht sich auch die Umgestaltung der äusseren Formen der Mitteilung. Buchdruck und Bilddruck sind erzeugt worden durch ein tiefes Bedürfnis der modernen Geistesrichtung, die im letzten Ziele auf die Entwicklung der geistigen Selbständigkeit des Individuums hinstrebt.

Es wird wohl unmöglich bleiben, den Bilddruck wie den Schriftdruck bis auf ihre ersten Anfänge zurückzuverfolgen, weil sich beide erst nach und nach aus den verwandten Gewerben durch verschiedenartige Versuche, das Abdruckverfahren für die schnellere Herstellung ihrer Erzeugnisse zu benutzen, herausgebildet haben. Deshalb wird man wohl auch die Buchdruckerkunst nicht als die Erfindung einer einzelnen Person anzusehen haben, sondern als eine allmählich erwachsene und ausgebildete Technik, die in Johann Gutenberg nur ihren sinnvollen und kunstreichen Vollender gefunden hat.

Es liegt sehr nahe anzunehmen, dass die Schreiber und Miniatoren, durch ihre Kopistentätigkeit auf eine mechanische Vervielfältigung geführt worden seien. Schon seit langem verstanden sie, wie einzelne erhaltene Manuskripte beweisen, sich die Arbeit durch Vordruck der Initialen zu erleichtern. Ohne Frage sind es auch solche mehr handwerksmässig als künstlerisch arbeitenden Schreiber niederen Grades gewesen, die zuerst und zwar vielleicht an verschiedenen Orten ungefähr gleichzeitig, versucht haben, Bilder und kurze Schriftsätze statt sie zu zeichnen oder zu schreiben, durch den Abdruck von Holztafeln, in die Schrift und Bilder — natürlich gegenseitig — eingeschnitten waren, herzustellen. Dieser Holztafeldruck ist jedenfalls als eine Vorstufe des Druckes mit beweglichen Lettern anzusehen. Eine Reihe von Nachrichten beweist, dass dies

Verfahren schon längere Zeit vor der Veröffentlichung der ersten mit beweglichen Lettern gedruckten Bücher in Übung gewesen ist.

Ob „Jan de Printere“ (Johann der Drucker), der 1417 in Antwerpen genannt wird, und der 1440 in Frankfurt erwähnte „Drucker“ Henne Kruse von Mainz Bilder und Schriften hergestellt oder nur Stoffe bedruckt haben, können wir allerdings aus den vorliegenden Nachrichten nicht ersehen. Sicher aber handelt es sich bei den geheimnisvollen Versuchen, die der Prager Goldschmidt Procope Waldfoghel 1444 in Avignon anstellte, um ein mechanisches Druckverfahren von Schriften. Ebenso zweifellos beweisen die Doktrinale „gette en molle“, die der Abt Jean le Bobert von St. Aubert in Cambray 1445 von einem Valencienner Schreiber in Brügge kaufen lässt, und die „forme da stampar donadi e salterj“, die der Bologneser Miniator M. Zuane de biaxo 1446 in Venedig verwendet, und andere urkundlich bezeugte Tatsachen, dass man damals schon an verschiedenen Orten kleine Bücher durch Abdruck der Seiten von geschnittenen Holz- oder Metalltafeln herzustellen gewohnt war.

Es kann keine Frage sein, dass der Reliefschnitt in Holz oder weichem Metall unter den graphischen Künsten die älteste gewesen ist. Von einem Holzschnitte kann der Abdruck durch einfaches Aufdrücken der mit Farbe bestrichenen Oberfläche auf den zu bedruckenden Stoff hergestellt werden. Beim Abdruck von einer gravierten Platte (Kupferstich) macht dagegen einmal das Einfärben der Platte viel grössere Schwierigkeiten, dann ist ein viel stärkerer und gleichmässigerer Druck erforderlich, damit das feuchte Papier die Farbe aus den Vertiefungen aufsauge. Es ist einleuchtend, dass der ganze Druckprozess beim Holzschnitt nicht nur viel leichter und schneller vonstatten geht als beim Kupferstich, sondern vor allem auch viel näher lag und in den älteren, allgemein bekannten Handgriffen des Abdruckens und Stempelns ein Vorbild fand. Dann ist ja auch das Holz billiger und leichter zu bearbeiten als Metall.

In der Tat lässt sich auch der Holzschnitt in Nachrichten und in erhaltenen Monumenten viel weiter zurückverfolgen als der Kupferstich. Über die Anfertigung von Spielkarten, die aber meist nicht ausdrücklich als gedruckte bezeichnet werden, also ebensogut auch nur gemalt oder schabloniert gewesen sein können, besitzen wir zahlreiche urkundliche Mitteilungen. In Italien geschieht ihrer schon am Ende des XIII. Jahrhunderts Erwähnung. In Frankreich wie in Spanien und in Deutschland mussten schon seit Ende des XIV. Jahrhunderts Verbote gegen den Gebrauch des Kartenspiels erlassen werden, deren häufige

Wiederholung ebensowie die Predigten asketischer Mönche im XV. Jahrhundert beweisen, dass das Kartenspiel in jener Zeit sehr verbreitet gewesen ist. In Frankreich werden Spielkarten in einer Handschrift des „Renard le Contrefait" (zwischen 1328 und 1341) erwähnt. In Deutschland begegnen uns Verbote des Kartenspiels z. B. 1380—84 in Nürnberg, 1397 in Ulm, 1400, 1403, 1406 in Augsburg, in Spanien in einem Edikt Johanns I. von Castilien aus dem Jahre 1387.

Wenn es auch nicht unwahrscheinlich ist, dass solche Spielkarten, die doch in grosser Anzahl und billig hergestellt sein müssen, schon im XIV. Jahrhundert mit Holzmodeln vorgedruckt worden seien, so fehlt uns doch bis jetzt der Beweis für diese Annahme. Auch durch rohe, flüchtige Zeichnung und Bemalung oder mittels Schablonen, Kartons, in denen die Figuren ausgeschnitten waren und mit deren Hilfe dann durch einfaches Überstreichen mit dem Pinsel die Bilder schnell und leicht auf Papierblätter übertragen werden konnten, liessen sich grössere Massen von Spielkarten leicht herstellen. Für vornehme und reiche Leute wurden solche Karten natürlich mit aller Kunst von vorzüglichen Miniatoren ausgeführt.

Kartenmacher oder Kartenmaler werden z. B. in Ulm 1402, in Augsburg 1418 und späterhin häufiger erwähnt. Ausdrücklich als Formschneider und Briefdrucker finden wir erst im Jahre 1428 in Nürnberg einen H. Pomer und in Nördlingen einen „Wilhelm Briefdrucker" genannt. In Florenz gibt im Jahre 1430 ein berufsmässiger Kartenmaler (pittor di naibi), Antonio di Giovanni di Ser Francesco in seiner Steuererklärung „Formen aus Holz für Spielkarten und Heilige" als sein Eigentum an. In Venedig bitten die Holzschneider und Kartenmacher im Jahre 1441 den Rat der Stadt um Schutz gegen fremden Import, da ihr Gewerbe dadurch in Verfall geraten sei. In Ulm werden Formschneider und Kartenmacher seit 1441 erwähnt, in Strassburg 1440. In Löwen verlangt 1452 die Zunft der Schreiner, dass der Holzschneider (printsnyder) Jan van der Berghe in ihre Zunft eintrete, weil das immer so Brauch gewesen sei. Obwohl Jan behauptet, dass sein Gewerbe „letteren onde beeldeprynten te snyden" eine sonderliche Kunst sei, am Orte nicht ausgeübt werde und auch vielmehr die Geistlichen als die Schreiner anginge, so wird er doch veranlasst, in die Zunft einzutreten. Derselbe Mann wird 1457 und 1468 wieder als „beeldsnydere" oder „printsnydere" erwähnt.

Diese und ähnliche Nachrichten beweisen unzweifelhaft, dass in den dreissiger und vierziger Jahren des XV. Jahrhunderts überall, in Deutschland

und in den Niederlanden, wie in Italien und in Frankreich der Bild- und Schriftdruck von Holzschneidern gewerbsmässig betrieben wurde. Ja, sie nötigen sogar zu dem weiteren Schlusse, dass die Technik des Holzschnittes schon lange vorher allgemein zur Herstellung von Bildern und Schriften verwendet worden sein muss.

Es mag hierbei noch auf eine besonders beachtenswerte, bisher noch nicht veröffentlichte Urkunde hingewiesen werden. Im Jahre 1395 wird in Bologna Federico di Germania, der „cartas figuratas et pictas ad imagines et figuras sanctorum" verkauft, wegen Falschmünzerei verfolgt. Die Vermutung liegt nahe, dass diese Figuren von Holzformen abgedruckt waren, da der Mann, wenn er mit dem Stempelschneiden Bescheid wusste, gewiss auch des Holzmodelschneidens kundig gewesen sein wird. Nicht ohne Bedeutung ist es, dass es ein Deutscher ist, der in Italien schon 1395 Bilder feil bietet. Von Deutschland kamen nicht nur später die Buchdrucker in grosser Anzahl nach Italien, von hier müssen auch schon früher Techniker des Bilddrucks nach dem Süden, nach Frankreich und Italien gewandert sein. Von Deutschland wurde auch schon im Anfange des XV. Jahrhunderts ein lebhafter Handel mit Spielkarten und anderen Holzschnitten nach dem Süden getrieben. Die Nachricht in der Historia Suevorum des Felix Fabri, dass von Ulm aus Hostien und Karten fassweise nach Italien und Sicilien gesandt wurden, findet in der oben erwähnten Eingabe der venezianischen Holzschneider von 1441 ihre Bestätigung.

Viele wichtige Nachrichten über diesen Gegenstand mögen noch unbekannt geblieben, andere überhaupt verloren gegangen sein. Es ist auch zu beachten, dass viele Briefdrucker ihr Gewerbe im Umherziehen betrieben und deshalb ebensowenig wie die in den Klöstern arbeitenden Holzschneider und Drucker in den Steuer- und Bürgerbüchern verzeichnet wurden.

Diesen verhältnismässig zahlreichen Nachrichten und Urkunden gegenüber bieten uns die ältesten erhaltenen Denkmäler selbst nur sehr dürftige Anhaltspunkte für ihre Datierung und Gruppierung. Wir besitzen eigentlich für keine einzige Arbeit der Holzschneidekunst vor der Mitte des XV. Jahrhunderts ein unbestrittenes und unbestreitbares Datum. Wenn von der weitaus grössten Zahl der frühen Einblattdrucke immer nur ein einziges Exemplar uns erhalten geblieben ist, also die ganze Auflage bis auf das eine Stück verloren gegangen ist, dann werden wir wohl annehmen müssen, dass sich überhaupt nur ein sehr kleiner Teil der Erzeugnisse des ältesten Holzschnittes zu uns gerettet hat. Das

darf auch nicht wundernehmen, da Gegenstände dieser Art der Vernichtung sehr ausgesetzt und als geringwertig wenig geachtet und geschützt waren. Fast immer verdanken wir die Erhaltung der vorhandenen Blätter nur einem glücklichen Zufalle. Die Hauptmasse der frühen Erzeugnisse des Holzschnittes bildeten ausser den Spielkarten Figuren von Heiligen, Bilder aus der Passionsgeschichte und andere religiöse Darstellungen. Sie wurden hauptsächlich zur Erinnerung an Wallfahrten und Kirchenfeste verteilt oder verkauft als Gewähr des mit dem Besuche der Kirche verbundenen Ablasses und als Anregung zur Andacht daheim. Sie dienten gleichzeitig als Amulette, als Schutz gegen bestimmte Gefahren und als Schmuck im Hause. Kleinere Blätter werden wohl oft am Leibe getragen, in Gebetbücher gelegt oder eingeklebt, grössere Stücke an der Wand befestigt. Wie die bedruckten Tücher wurden Holzschnitte zur Ausschmückung bei Prozessionen verwendet, ferner besonders als Kusstafeln (Paces) und als billiger Ersatz für Altarbilder und dergleichen. Die Bemalung, die nie fehlen durfte, und je nach Wert und Bestimmung mehr oder weniger sorgfältig ausgeführt wurde, machte auch den einfachsten Umrissholzschnitt für das bescheidene Auge zu einem Gemälde.

Überaus häufig wurden kleinere Holzschnitte und Kupferstiche, natürlich bemalt, an Stelle der kostbareren Miniaturen in Manuskripte als Illustrationen eingefügt oder auf die Innenseiten der Einbanddecken geklebt. Wohl der grösste Teil unseres Vorrates an alten Bilddrucken ist uns auf diese Weise erhalten worden. Auch zum Bekleben der Aussen- und Innenflächen von Schachteln, Kästen und Bucheinbänden, selbst zum Schmuck von Schränken, Truhen und Türen, von Chorgestühl-Rücklehnen und Deckengebälk u. a. m. wurden Holzschnitte oft benutzt. Eine weitere wesentliche Aufgabe der Erzeugnisse des Bilddruckes bestand darin, der Mitteilung und Belehrung zu dienen. Schon sehr früh hat man Kalender durch den Druck zu vervielfältigen begonnen, ebenso ABC-Bücher und andere elementare Lehrbücher für Geistliche und Laien, Donate, Doctrinale u. dergl., ferner Nachrichten über interessante Ereignisse und wunderbare Gegenstände, Flugschriften aller Art, Scherz- und Schmählieder, allegorische Darstellungen, Totentanzbilder usw. Bild und Text sind hier bei der Herstellung und in ihrer Wirkung auf das innigste miteinander verbunden.

Es ist das weite Arbeitsfeld der niederen Klasse von Schreibern und Miniatoren, der „Briefmaler“ (Brief, von breve, jedes kürzere Schriftstück), in das der Bilddruck, es erobernd und zugleich ausdehnend, eindringt. Wir werden

uns den Umgestaltungsprozess wohl so vorzustellen haben, dass diese Briefmaler (Kartenmaler, dominotiers, stationers oder wie sie sonst genannt wurden) selber es waren, die bei steigender Nachfrage damit begannen, Holzmodel als Vordrucke für die beabsichtigten Bilder zu benutzen, wie man das schon früher gelegentlich für die Initialen grosser Manuskripte getan hatte, und dann auch die begleitende Schrift gleich mit in die Holztafel zu schneiden. So werden die „Briefmaler“ nach und nach, vielleicht schon seit dem Ende des XIV. Jahrhunderts, zu „Briefdruckern“ („beeldeprinters“, „stampatori di naibi e santi“).

Ob nun diese Briefdrucker gleich von Anfang an ihre Holzstöcke sich selber geschnitten haben oder ob sie zuerst dazu die Hilfe von Zeugmodelschneidern, Holzbildhauern oder Schreinern in Anspruch nahmen und erst später selber zu Formschneidern geworden seien, lässt sich nicht mehr feststellen. Die Entwicklung wird auch sicher nicht überall gleichmässig vor sich gegangen sein. Jener Prozess der Löwener Schreiner gegen den Bilddrucker Jan van der Berghe im Jahre 1452 (s. oben) weist allerdings darauf hin, dass die Briefdrucker ihre Formen selbständig zu schneiden pflegten und dadurch eben mit den Schreinern in Konflikt gerieten. Dagegen wissen wir, dass von den beiden Verfertigern einer deutschen Biblia pauperum von 1470, der eine Maler, der andere Schreiner war. Hier wird also eine, übrigens ganz den mittelalterlichen Gewohnheiten entsprechende Arbeitsteilung angedeutet, wenn nicht etwa „Schreiner“ nur eine andere Bezeichnung für „Holzschneider“ sein sollte.

Der Übergang vom Zeugdruck und von einer gelegentlichen, helfenden Verwendung des Holzschnitts zum gewerbsmässigen Bilddruck hat sich ohne Frage so allmählich und unmerklich, an vielen Orten gleichzeitig vollzogen, dass er nirgends als eine Neuerung, als eine „Erfindung“ aufgefallen und als ein Ereignis verzeichnet worden sein kann. Auch die ersten Werke des Letterndruckes erregten sicher zunächst nicht durch die Neuheit des Verfahrens, das man sogar geheim zu halten bemüht war, sondern durch die Vorzüglichkeit der Ausführung, die Exaktheit der Textwiedergabe und die Gleichmässigkeit der Buchstaben Bewunderung.

Die uns erhaltenen Denkmäler des frühen Holzschnittes bieten so wenige sichere Anhaltspunkte für die Feststellung des Ortes und der Zeit ihrer Entstehung, dass wir wesentlich auf Vermutungen und auf die stilkritische Betrachtung angewiesen bleiben. Nur eine ganz kleine Zahl von Blättern lässt sich durch die Handschriften, in denen sie gefunden worden sind, wenigstens mit

Wahrscheinlichkeit datieren. Häufiger würden sich vielleicht aus den Kostümen der dargestellten Personen Hilfsmittel gewinnen lassen, wenn wir über die Wandlungen und die Ausbreitung der einzelnen Bewaffnungs- und Bekleidungsstücke genauer unterrichtet wären. Doch wird auch dann nur von Fall zu Fall sich feststellen lassen, ob das Kostüm tatsächlich dasjenige der Zeit und der Heimat des Holzschneiders ist, oder ob nicht ältere, gezeichnete oder geschnittene Vorlagen, Unkenntnis oder die Neigung, durch altertümliche und fremdartige Formen der Kleidung dem Bilde einen phantastischen Anstrich zu geben, für die Wahl der Kostüme bestimmend gewesen seien.

Auch die Qualität und die Wasserzeichen des Papiers bieten keine irgendwie sicheren Anhaltspunkte für die Lokalisierung, da der Handel schon früh einen lebhaften Austausch und die Nachahmung der Zeichen veranlasste. Überdies betrieben viele Bilderdrucker ihr Geschäft im Umherziehen und stellten die Abdrücke von ihren Holzstöcken her, wo es gerade das Bedürfnis erforderte und der Erlös verkaufter Abdrücke den Ankauf neuer Papiervorräte erlaubte. Auch die Bemalung braucht nicht notwendig am Orte der Verfertigung des Holzschnittes ausgeführt zu sein. Genaueren Studien wird es aber doch vielleicht gelingen, lokale Eigentümlichkeiten der Bemalung festzustellen. Ebenso wenig lassen die Formen und selbst die Sprache der Inschriften sichere Schlüsse über die Entstehung der Holzschnitte zu. Gerade hierin blieben die Holzschneider am meisten von ihren Vorlagen abhängig. Dass sie auch auf ihr Publikum Rücksicht zu nehmen pflegten, beweisen mehrsprachige Inschriften auf einzelnen Blättern.

Es bleibt im wesentlichen nur der Weg, durch die Zusammenstellung der gleichartigen Blätter feste Gruppen, die einen bestimmten Stil, eine Phase der Entwicklung repräsentieren können, zu bilden. Die stilistische Vergleichung dieser Gruppen untereinander und mit den Werken der monumentalen Kunst kann es uns dann ermöglichen, die Entwicklungsreihe bis auf die sicher zu datierenden und zu lokalisierenden Holzschnitte in gedruckten Büchern im letzten Viertel des XV. Jahrhunderts zu verfolgen.

Von einer künstlerisch persönlichen Ausdrucksweise kann in allen diesen Erzeugnissen eines im wesentlichen doch nur, wenn auch im besten Sinne handwerklichen Betriebes kaum die Rede sein. Die Namen der Verfertiger, die in einigen wenigen Fällen erhalten sind, geben uns durchaus nicht die Vorstellung von Individualitäten. Nur aus einer grösseren Reihe gleichartiger Arbeiten

lassen sich die stilistischen Eigentümlichkeiten der Gruppe erkennen und nur im Gesamtcharakter der einzelnen Gruppen treten die Stilwandlungen deutlicher hervor. Erst spät, gegen das Ende des XV. Jahrhunderts, macht sich im Holzschnitt die Originalität einzelner Meister in Formgebung und Technik geltend. Bis um die Mitte des XV. Jahrhunderts ist es sogar, vorläufig wenigstens, selten möglich, das Ursprungsland von Holzschnitten und selbst Kupferstichen mit einer gewissen Sicherheit anzugeben.

Als die ältesten der uns erhaltenen Holzschnitte können wir eine ziemlich zahlreiche Gruppe von Blättern ansehen, die in ihrem Stilcharakter wie in ihren technischen Eigentümlichkeiten alle Zeichen hohen Alters zur Schau tragen, und die durch einzelne datierbare Stücke bis an den Anfang des XV. Jahrhunderts hinaufgerückt werden, ohne dass damit die Möglichkeit einer noch früheren Entstehung ausgeschlossen wäre. Die rundlichen und zierlichen Formen der sehr schlanken, biegsamen Körper, die vollen, runden Gesichtstypen mit grader Nase und regelmässigen, langsträhnigen Haaren, die langen, sich weich rundenden und am Ende Ösen oder Schleifen bildenden, fliessenden Falten der Gewänder zeigen durchaus den Stil besonders deutscher Skulpturen und Gemälde des XIV. und des beginnenden XV. Jahrhunderts. Sie finden auch unter den Handschriftenbildern dieser Zeit Analogien. Ihr Charakter ist ganz trecentistisch; Hintergründe fehlen fast immer; der Raum zwischen und über den Figuren ist durch Musterung oder durch einen Farbton ausgefüllt, wie in den Gemälden der Grund durch Vergoldung und Musterung verziert wird. In ihrer Zeichnung erinnern viele dieser Holzschnitte auffallend an die Glasgemälde jener Zeit, mit denen auch die Bemalung mit stumpfen, nicht deckenden, sondern nur die Schatten modellierenden Farben, rotbraun, hellgrau-braun, gelb und grau, oft eine gewisse Ähnlichkeit zeigt.

An Kunstwert stehen die Holzschnitte dieser ersten Gruppe keineswegs an letzter Stelle. Man wird ihnen Anmut der Bewegungen und der Formen, Zartheit und Empfindung im Ausdruck der Köpfe und vor allem Charakter nicht abstreiten können. Verzerrungen und Roheiten in Bewegungen und Typen, wie sie in vielen der späteren Holzschnitte nur allzu häufig sind, begegnen uns nirgends. Komposition und Formengebung lassen auf gute künstlerische Schulung und auf engen Zusammenhang mit der monumentalen Kunst schliessen. Die Zeichnung beschränkt sich auf die Umrisse und die notwendigsten Linien der Formengliederung, ohne jede Modellierung durch Schraffierungen. Die

Linien sind meist sehr dick mit ziemlich starker Verdünnung an der Spitze der frei auslaufenden Striche. Die Druckfarbe ist ein dickes, zähes, öliges Schwarz, das bei dem wahrscheinlich durch einfache Aufpressung der Platte auf das Papier, ohne Hilfe des Reibers oder einer Presse, ausgeführten Drucke sich dem Papier ungleichmässig mitgeteilt hat, so dass die Linien viele ausgebliebene oder körnige Stellen zeigen.

In diese Gruppe gehören vor allen zwei Blätter, die einem Kodex des Klosters S. Zeno in Reichenhall vom Jahre 1410 entnommen sind und deshalb ohne Zweifel ungefähr gleichzeitig entstanden sein werden. Denn Einband und Schmuck pflegte man damals gleich nach Vollendung der Handschrift anzufertigen. Es sind dies eine h. Dorothea (Schreiber 1395), eine ganz besonders feine und anmutige Darstellung, und ein h. Sebastian (Schr. 1677), die beide jetzt in München bewahrt werden. Noch altertümlicher erscheint die von ganz gleichmässig dicken Linien umrissene, grossartig ernste Darstellung des Todes Mariae (Schr. 705) und ein h. Christoph (Schr. 1355) im Germanischen Museum in Nürnberg, ein h. Christoph (Schr. 1352) in Berlin. Geschmeidigere Formen zeigen wie jene zuerst genannten Blätter zahlreiche andere, z. T. höchst eindrucksvolle Werke dieses Stils wie eine Kreuzigung (Schr. 389), ein Tod Mariae (Schr. 789), eine Krönung Mariae (Schr. 729) und ein Crucifixus mit dem Wappen des Klosters Tegernsee (Schr. 932) in der graphischen Sammlung in München, eine Kreuzigung (Schr. 387) in der Münchener Staatsbibliothek, eine Gregorsmesse (Schr. 1461), eine Kreuzigung (Schr. 402), ein h. Hieronymus (Schr. 1535) in Berlin, Christus am Ölberg (Schr. 185), ein h. Erasmus (fälschlich als h. Benignus oder Cassianus bezeichnet Schr. 1315) in Paris, Christus vor Herodes (Schr. 265) im British Museum u. a. m. Die reizende Darstellung der Ruhe auf der Flucht (Wiener Hofbibliothek, Schr. 637), in der die hoheitsvolle Erscheinung der Madonna einen sinnig humorvollen Gegensatz zu dem eifrig die Suppe kochenden alten Joseph bildet, ist als eines der vorzüglichsten Werke dieser Gattung hier abgebildet.

Die Erfahrung lehrt, dass wir die ältesten Erzeugnisse einer Kunst keineswegs notwendigerweise unter den rohesten Arbeiten zu suchen haben, dass vielmehr die ursprüngliche Verwendung einer Technik immer die sachgemässeste, stilgerechteste ist. Es sind oft gerade die tüchtigeren Kräfte eines Gewerbes, die hervorragendsten Künstler, die eine neue Technik oder die neue Verwendung einer älteren sich zu nutze machen und ihre ganze Kunst und Geschicklichkeit



Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. Wien, Hofbibliothek. Original: 284×212 mm.

ihr widmen. Der Verfall tritt meist erst ein, wenn die Masse der handwerklichen Arbeiter die Technik auszubeuten beginnt. So darf es uns auch nicht wundern, dass die jugendliche Kunst des Holzschnittes gleich in ihren Anfängen mit Leistungen von solchem künstlerischen Werte und bei aller Derbheit doch so feinfühliger Formendarstellung hervortritt und sogar eine gewisse Monumentalität der Wirkung zu erreichen vermag. Die Buchdruckerkunst hat ja ihre ersten Erzeugnisse künstlerisch überhaupt nicht mehr zu übertreffen vermocht.

Die unentwickelte Formenauffassung des Publikums, für das die frühesten Holzschnitte bestimmt waren, forderte ganz einfache Bildungen, die im wesentlichen nur die jedem in der Erinnerung haftenden Formen enthielten und nicht durch gehäufte Einzelheiten das ungeübte Auge verwirrten. Der Holzschnitt, der ursprünglich das Schaubedürfnis dieser „Armen am Geist“ befriedigen sollte und seinem Wesen nach zu befriedigen sehr geeignet war, muss naturgemäss von einer so einfachen, die Formen nur mit dicken Linien umschreibenden, sie mehr andeutenden, als plastisch bildenden Technik, wie wir sie in jenen ältesten Blättern sehen, ausgegangen sein. Die Bemalung sollte dabei nicht nur die Schmuckwirkung erhöhen, sondern auch die Bildvorstellung unterstützen. Erst nach und nach, mit den steigenden Ansprüchen des Publikums und der Kunst schreitet man zu verfeinernder Technik und Formenbildung fort, um endlich die Farbe ganz durch die Modellierung mit Schraffierungslinien zu ersetzen.

Wenn auch die Holzschnitte, die wir betrachtet haben, von den alten Zeugdruckmodeln mit ihrer rein flächenhaften, ornamentalen Behandlung sicher schon durch manche Zwischenglieder getrennt sind, so lässt doch der raumfüllende Charakter der einfachen Kompositionen ohne realistische Raumandeutung ebenso wie der Umrissstil der Zeichnung und die Technik den Zusammenhang mit ihnen noch deutlich genug erkennen.

Mehrere Holzschnitte dieser ältesten Gruppe sind in Handschriften deutschen Ursprungs gefunden worden, andere zeigen die aufgedruckten Wappen deutscher Klöster oder stellen ausschliesslich in Deutschland verehrte Heilige, wie den heiligen Wolfgang, dar. Nicht weniger als diese äusseren Umstände lässt auch der Stil der Zeichnung darauf schliessen, dass diese Gruppe von Holzschnitten deutschen Ursprungs sei. Bei dem augenblicklichen Stande unserer Kenntnisse darf jedoch die Möglichkeit, dass auch andere Länder an diesen Erzeugnissen Anteil gehabt haben, keineswegs ausgeschlossen werden.

Der älteste Holzschnitt, den wir bisher betrachtet haben, scheint sich nun in einer Reihe von Blättern, die wir als die zweite Gruppe bezeichnen können, zu grösserer Feinheit der Linienbildung und zu grösserer Schlankheit und Beweglichkeit der Formen entwickelt zu haben. Schraffierungen fehlen auch hier noch fast immer, nur in einer Reihe vorzüglicher Holzschnitte, die sich mit dem berühmten h. Christoph von 1423 aus dem Kloster Buxheim (Schr. 1349, Manchester, Rylands-Library) zusammenstellen lassen, beginnen sie sich hier und da bemerkbar zu machen. Die Linien der Umrisse und der nun etwas reichlicheren Innenzeichnung sind noch ganz weich und rund, aber durchgehends dünner und gleichmässiger. Die starken Anschwellungen und Verdünnungen der Linien fehlen fast überall und die Ösenfalten sind ganz verschwunden. Später macht sich, ebenso wie in der monumentalen Kunst, eine Neigung zu eckigem und brüchigem Faltenwurf bemerkbar. Die Kompositionen sind reicher an Handlung und an Figuren, die deshalb auch im Verhältnis zur Bildfläche kleiner werden. Gegenüber dem monumentalen, statuenhaften Charakter, der die Gestalten in den Holzschnitten der ersten Gruppe auszeichnete, macht sich hier das Streben nach Lebendigkeit der Bewegungen, die oft bis zur Heftigkeit und Verzerrung übertrieben werden, geltend. Es ist also die gleiche Tendenz, die in der monumentalen Kunst, besonders Deutschlands, gegen die Mitte des XV. Jahrhunderts hin herrschend wird. In der Tracht deuten Kettenpanzer, Zaddeln, tiefe Gürtung u. a. m. noch auf die erste Hälfte des XV. Jahrhunderts, daneben wird die Neigung zu phantastischem Aufputz und zu orientalisierenden Kostümen auffallend. Das Beiwerk und die Hintergründe sind ebenfalls, wie in der Malerei, mehr ausgebildet.

Eines der grössten und besten Blätter dieses Stils ist die Kreuzigung des Münchener Kabinetts (Schreiber 471), das noch eine Reihe gleichartiger Werke besitzt, z. B. den h. Antonius Abbas (Schr. 1215), Christus am Kreuze (Schr. 398), die Sieben Schmerzen Mariae (Schr. 1013) und drei Blätter: Christus seiner Mutter erscheinend (Schr. 700), die Gregorsmesse (Schr. 1466) und den h. Sebastian (Schr. 1681), die, ebenso wie eine h. Dorothea (Schr. 1397) in Berlin, von Umrahmungen mit den vier Wappen von Bayern, Pfalz und Österreich eingefasst sind. Andere Beispiele aus dieser Gruppe sind: eine Kreuzigung (Schr. 481), eine Auferstehung (Schr. 539), das Martyrium des h. Johannes Evangelista (Schr. 1524) im Germanischen Museum, ein Martyrium des h. Sebastian (Schr. 1683), eine h. Magdalena (Schr. 1596), ein h. Georg (Schr. 1436) und

eine Kreuzigung (Schr. 400) in Berlin, Johannes auf Patmos in Paris (Schr. 1525).

Diese Reihe von Holzschnitten zeigt keineswegs einen so bestimmten und geschlossenen Stilcharakter wie die der ersten Gruppe. Die Produktion scheint sich mehr in die Breite zu entwickeln und Arbeiter von verschiedener Art und Herkunft, meist von geringeren Fähigkeiten zu beschäftigen. Das Verhältnis der Technik dieser Gattung von Holzschnitten zu der der älteren Gruppe, dann die Kostüme und die Datierung einiger Blätter geben uns aber doch die Berechtigung, sie einer bestimmten, und zwar späteren Stilphase zuzuweisen. Wenn wir jene ältere Gruppe von Holzschnitten etwa in das erste Viertel des XV. Jahrhunderts setzen, so können wir diese jüngere wohl in den folgenden Dezennien entstanden denken. Für die genauere Zeitbestimmung bietet die handschriftlich vermerkte Jahreszahl 1443 auf einem Blatte mit Dorothea, Alexius und der Kreuztragung im Germanischen Museum (Schr. 930) und die Datierung zweier Manuskripte von 1441 und 1449, denen eine Kreuzigung (Schr. 961) und eine Verkündigung (Schr. 34) derselben Sammlung entnommen sind, sichere Anhaltspunkte. Die Jahreszahl 1443 auf dem erstgenannten Blatte kann kaum etwas anderes als das Jahr der Erwerbung bezeichnen, und die Kreuzigung muss vor der Vollendung der Handschrift vom Jahre 1441 eingeklebt sein, da der Text über den Rand des Bildes übergreift. Nicht lange nach 1424 wird ein Blatt entstanden sein, auf dem die Reichskleinodien, die in diesem Jahre nach Nürnberg gebracht und dort zur Schau gestellt wurden, abgebildet sind (Schr. 1942).

Eine grosse Rolle spielt in der älteren Literatur ein schon erwähnter Holzschnitt, der den h. Christoph darstellt und neben einem xylographischen Ablassversprechen die ebenfalls in den Holzstock eingeschnittene Jahreszahl 1423 aufweist. Das Blatt, das deshalb lange als der älteste datierte Holzschnitt angesehen worden ist, stammt aus einem 1417 geschriebenen Manuskripte des Klosters Buxheim, wurde von Lord Spencer erworben und ist mit dieser berühmten Sammlung in die Rylands Library in Manchester gelangt. Wie fast alle anderen Daten auf Bilddrucken ist auch dieses mehrfach angezweifelt worden. Man hat einen Irrtum des Holzschneiders vermutet oder behauptet, die Jahreszahl beziehe sich nicht auf die Entstehung des Holzschnittes, sondern auf einen Ablass, ein Fest oder ein anderes Ereignis. Diese letztere Auffassung der Jahreszahl schliesst nun aber die gleichzeitige Entstehung nicht aus. Ja, es ist sogar sehr unwahrscheinlich, dass man ein solches Erinnerungsblatt noch sehr lange

nach dem betreffenden Ablass, der übrigens auch immer nur für eine kürzere Zeit gewährt wurde, angefertigt oder kopiert haben sollte. Der Stil der Zeichnung, der Typus des Heiligen und die runden, fliessenden Falten weisen jedenfalls auf die erste Hälfte des XV. Jahrhunderts; auch aus anderen Gründen ist man jetzt mehr als früher geneigt, das Blatt in die Zeit des Datums zu setzen. Der Jahreszahl 1437 am Schlusse eines deutschen xylographischen Gebetes, das eine Darstellung des Sebastiansmartyriums begleitet (Wien, Hofbibliothek, Schr. 1684), ist die Bedeutung als Datum der Entstehung des Holzschnittes ebenfalls abgestritten worden. Das hübsche Blatt kann aber, seinem Stil nach zu urteilen, sicher nicht wesentlich später angefertigt worden sein, auch wenn die Jahreszahl nicht die Zeit seiner Herstellung anzuzeigen bestimmt war. Es schliesst sich ebenso wie der Buxheimer Christoph der zweiten Stilgruppe an.

Diesen vereinzelten datierten Holzschnitten hat man lange einen allzugrossen Wert beigemessen und über dem Streite um die Echtheit und die Bedeutung des Datums das Studium der Monumente in ihrer Gesamtheit vernachlässigt. Solche Daten können an sich für die Bestimmung der Entstehungszeit der Holzschnitte nicht massgebend sein, nur im Zusammenhange der stilistischen Gruppierung, die allein uns zum Verständnis der Entwicklung führt, können sie als Hilfsmittel dienen.

Wie von den Holzschnitten der ältesten Gruppe sind auch von diesen Blättern jedenfalls sehr viele deutschen Ursprungs. Das beweisen deutsche handschriftliche und xylographische Beischriften, zum Beispiel auf dem kreuztragenden Christus in München (Schr. 921), dem Johannesmartyrium in Nürnberg (Schr. 1524), der Gregorsmesse in München (Schr. 1460), ferner deutsche Wappen und die Namen deutscher Verfertiger, wie der des „Jerg Haspel zu Bibrach“ auf dem h. Bernhard der Wiener Hofbibliothek (Schr. 1271). Sicher deutschen, wahrscheinlich oberbayrischen oder Tiroler Ursprungs sind auch die eigenartigen, z. T. sehr guten Holzschnitte, die vom Meister des später zu betrachtenden Münchener S y m b o l u m A p o s t o l i c u m (mit deutschem Text) und von seiner Werkstatt herrühren, wie der h. Christoph (Inv. Nr. 120 — 1908), der h. Sebastian (Schr. 1683), Christus als Schmerzensmann (Schr. 889) in Berlin, die 14 Nothelfer (Schr. 1763) in München u. a. m. Als ein außergewöhnlich feines, empfindungsvolles Werk ist die Kreuzigung mit Magdalena in einem Missale von 1437 der Studienbibliothek zu Linz hervorzuheben. Auch im allgemeinen Kunstcharakter wird die Verwandtschaft mit dem monumentalen

Stil der Zeit oft schon recht deutlich erkennbar. Zahlreiche Stücke dieser, wie gesagt, sehr grossen und unbestimmten Stilgruppe mögen aber doch außerhalb Deutschlands, in den Niederlanden, in Frankreich oder Italien entstanden sein. Unsere Kenntnisse reichen aber vorläufig für eine genauere Unterscheidung der lokalen Eigentümlichkeiten noch nicht aus. Erst einige Jahrzehnte nach der Mitte des XV. Jahrhunderts lassen sich die Erzeugnisse der einzelnen Gegenden ihrem Stilcharakter nach schärfer voneinander sondern. Erst von dieser Zeit an kann deshalb die Entwicklung in den verschiedenen Ländern getrennt betrachtet werden. Einzelne vermutlich oder vorgeblich früher in diesen Ländern entstandene Werke sollen dann noch nachträglich besprochen werden.

Um zunächst die Entwicklung des Holzschnittes in Deutschland weiter verfolgen zu können, müssen wir uns nach den stilistischen Zwischengliedern umsehen, die die Arbeiten der beiden ältesten Gruppen, die uns bisher beschäftigt haben, mit den Holzschnitten in gedruckten Büchern und mit den ihnen verwandten Einblattdrucken in Verbindung setzen. Es macht den Eindruck, als ob der Holzschnitt nach einer ersten Blüte im Beginne des XV. Jahrhunderts nun eine Zeit des Verfalles, der wesentlich rohen und handwerklichen Produktion durchzumachen gehabt habe. Erst wieder seit den achtziger Jahren nimmt er durch die Beteiligung tüchtigerer künstlerischer Kräfte, die offenbar von den Druckern zur Illustrierung ihrer Bücher herangezogen und herangebildet werden, einen neuen und grösseren Aufschwung.

Diesen Übergang von dem Stil der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts zum Bücherholzschnitt in den siebziger und achtziger Jahren kann uns am besten eine Reihe von Bilderfolgen veranschaulichen, die auch gegenständlich und technisch eine Vorstufe der Buchillustration bilden und sich noch einige Zeit neben ihr behauptet haben. Es sind dies die sogenannten „Blockbücher“ oder „xylographischen Bücher“, Folgen von Blättern, auf denen die in Holztafeln eingeschnittenen Bilder und die sie begleitenden Schriftsätze abgedruckt sind. Wir können die Entwicklung der Blockbuchproduktion von ihrer wahrscheinlich ältesten Stufe, in der der Text ganz oder zum grössten Teil handschriftlich unter oder neben die gedruckten Bilder eingetragen wurde, den sogenannten chiro-xylographischen Blockbüchern, bis zur Verwendung der Bilder in gedruckten Büchern verfolgen. Die älteren Blockbücher sind mit Hilfe des Reibers, ohne Presse, gedruckt, so dass nur die eine Seite des Blattes für den Druck verwendet werden konnte, weil der Reiber beim Bedrucken der Rück-

seite das schon abgedruckte Bild zerstört haben würde. Man nennt die so hergestellten Werke mit nur einseitig bedruckten Blättern, deren je zwei dann mit den Rückseiten aneinander angeklebt wurden, anopistographische Blockbücher, im Gegensatz zu den späteren opistographischen, in denen beim Drucken mit der Presse Vorder- und Rückseite der Blätter benutzt werden konnten. Die Art der Herstellung entscheidet aber nicht ohne weiteres über die Reihenfolge der Entstehung.

Die meisten Blockbücher sind uns in verschiedenen Ausgaben erhalten, die für ihre grosse Beliebtheit und Verbreitung sprechen. Die grosse Seltenheit der erhaltenen Werke, von denen meist nur sehr wenige, oft nur ein einziges Exemplar erhalten ist, lässt darauf schliessen, dass zahlreiche Ausgaben, besonders wohl die frühesten, ganz und gar verloren gegangen seien. Es ist aus diesem und anderen Gründen oft ausserordentlich schwer, das Verhältnis der einzelnen Ausgaben zueinander zu bestimmen.

In Deutschland sind einige der ältesten Blockbücher entstanden, Arbeiten von künstlerischem Werte; später scheinen die Niederländer auf diesem Gebiete die Herrschaft an sich gebracht zu haben. Ihre Blockbücher gehören zu den vorzüglichsten Leistungen des Holzschnittes und haben den deutschen Arbeitern sehr häufig als Vorlagen für ihre meist dürftigen Nachschnitte gedient. Unter den älteren, künstlerisch selbständigen deutschen Blockbüchern muss die aus 34 Blättern bestehende chiro-xylographische Biblia pauperum, von der sich nur ein einziges Exemplar in der Bibliothek zu Heidelberg erhalten hat, an erster Stelle genannt werden (s. Abb.). Sie gehört zur älteren Gruppe von Blockbüchern, in denen der Text noch nicht xylographisch hergestellt, sondern handschriftlich in die dazu freigelassenen Räume neben den Bildern eingetragen wurde. Nur die Namen der Personen in den Bildern sind hier in das Holz geschnitten. Mit den niederländischen Ausgaben der Biblia pauperum, von denen später die Rede sein wird, hat diese deutsche Ausgabe nur die allgemeine Anlage der Kompositionen gemein. Offenbar liegt ihr eine ganz andersartige Bilderhandschrift zum Grunde als den niederländischen Bearbeitungen desselben Gegenstandes. Den Inhalt der Biblia pauperum bilden die Gegenüberstellungen je einer Darstellung aus dem neuen Testament mit zweien aus dem alten, die als vorbildlich für jene galten. Sie verhalten sich also zueinander wie die Verheissung zur Erfüllung. In den vier Ecken über jenen drei wie ein Triptychon nebeneinandergestellten Szenen sind Halbfiguren der Propheten angebracht, in

deren Aussprüchen man Hinweisungen auf das Leben und die Taten Christi zu erkennen glaubte. Der Zweck der Zusammenstellung war ohne Zweifel der,



Blatt aus der Biblia pauperum. Heidelberg, Universitäts-Bibliothek. Original: 220×177 mm

den nicht gelehrten Geistlichen, den „pauperes praedicatores“ ein Hilfsmittel für die Lehre und für die Predigt an die Hand zu geben. Sie waren also nicht

für die Armen schlechthin, nicht für das Laienpublikum, sondern für die armen Geistlichen bestimmt. Das geht schon daraus hervor, dass Textstellen und Erklärungen in den meisten Ausgaben, wie auch in der vorliegenden, in lateinischer Sprache abgefasst sind.

Besonders beachtenswert ist, dass die drei Bilder aus dem alten und neuen Testament nicht aus demselben Block wie die Umrahmungen mit den Prophetenbildern geschnitten sind, sondern dass diese auf jeder Tafel verschiedenen Holzschnitte in die drei für sie ausgesparten Mittelfelder der Abdrücke von nur vier verschiedenen, immer sich wiederholenden Rahmen mit den Propheten, die also eine Art von Passe-partout bilden, eingedruckt sind. Dies vereinfachte, die Arbeit des Schneidens erleichternde Verfahren deutet offenbar schon auf eine längere xylographische Praxis des Briefdruckers, der die Bilder herstellte, hin.

Unter den erhaltenen deutschen Blockbüchern ist die Heidelberger Biblia pauperum jedenfalls eines der ältesten. Die Formen der kurzen, aber doch schlanken Gestalten, die runden, vollen Gesichter, die langen, sich weich rundenden Gewandfalten, ebenso die Haarbehandlung und die Tracht mit Zaddeln und tiefer Gürtung weisen bestimmt auf die erste Hälfte des XV. Jahrhunderts. Der Schnitt ist sorgfältig und geschickt, die Linien gleichmässig stark und ziemlich dünn, Schraffierungen fehlen fast ganz. Die Holzschnitte stehen denen der zweiten Gruppe sehr nahe und unterscheiden sich sehr stark von den Bücherholzschnitten der siebziger Jahre. Man wird sie kaum später als um die Mitte des XV. Jahrhunderts ansetzen dürfen. Sie bilden in vieler Hinsicht eine Parallelerscheinung zu den Kupferstichen des Meisters der Spielkarten, der, wie wir später sehen werden, um 1440 bis 1450 tätig war. Trotz der Steifheit und Ungeschicklichkeit der Formgebung sind die Bewegungen und die Köpfe nicht ohne Ausdruck und Anmut.

Grosse stilistische Verwandtschaft mit dieser Ausgabe der Armenbibel zeigen zwei von den drei je nur in einem Exemplare erhaltenen Ausgaben des Symbolum Apostolicum, einer Versinnlichung der zwölf Glaubenssätze. Der Biblia pauperum am nächsten steht die Ausgabe der Heidelberger Bibliothek (Schreibers II. Ausgabe), auch darin, dass hier ebenfalls nur die Namen aus dem Stocke geschnitten sind, der Text aber auf die Tafeln unter den Darstellungen handschriftlich eingetragen werden sollte, was aber bei diesem einzigen erhaltenen Exemplar nicht geschehen ist. Die andere (wohl die älteste) mit lateinischen xylographischen Inschriften in der Hofbibliothek in Wien (Schreiber I.) stimmt

mit der Heidelberger Ausgabe ziemlich genau überein, während die dritte, mit deutschem xylographischen Text, die in München bewahrt wird (Schreiber III.), die Typen ganz selbständig verarbeitet hat. Dies durch seine individuelle Formgebung interessante Werk, das wahrscheinlich in Südostbayern oder in Tirol entstanden ist, und das, wie schon erwähnt, den Mittelpunkt einer ansehnlichen Gruppe von Einzelblattholzschnitten bildet, repräsentiert eine besondere Stilrichtung innerhalb der zweiten Entwicklungsstufe des deutschen Holzschnittes.

Hierher gehören auch die drei xylographischen deutschen Ausgaben des Planetenbuches, Darstellungen der sieben Planeten und der Beschäftigungen der unter ihrem Einflusse geborenen Menschen. Eine dieser Ausgaben, die das Wappen der Stadt Basel trägt, also wahrscheinlich dort herausgegeben worden ist (Schreiber I.), steht der Biblia pauperum stilistisch sehr nahe, die Figuren der zweiten (Schreiber II.), weniger sorgfältig geschnittenen haben grosse Ähnlichkeit mit denen auf den ältesten Spielkarten. Eckigere und härtere Technik zeigen die Holzschnitte des Decalogus, einer Folge von zehn Blättern mit deutschem xylographischen Text, in denen die Befolgung eines jeden der zehn Gebote und die Zuwiderhandlung dargestellt sind.

Die Vergleichung dieser älteren Blockbücher, besonders der Heidelberger Biblia pauperum mit zwei deutschen xylographischen Ausgaben, die in den Jahren 1470 und 1471 hergestellt worden sind, lässt ohne weiteres erkennen, dass diese Werke zwei verschiedenen Entwicklungsstufen der Holzschneidekunst angehören. Schliessen sich die Heidelberger Armenbibel und die ihr verwandten Blockbücher den ältesten Holzschnittgruppen an, so gehören diese Arbeiten schon durchaus in den Kreis der Illustrationen, die wir in den typographisch hergestellten Büchern finden. In der Armenbibel, die, wie die Unterschrift angibt, im Jahre 1470 von dem Maler Friedrich Walther und dem Schreiner Hans Hürning in Nördlingen ausgeführt worden ist, sind nicht nur die Kostüme viel spätere, die Technik mit eckigen Falten und mit gradlinigen Schraffierungen eine durchaus verschiedene, der ganze künstlerische Eindruck der Formen und Bewegungen kennzeichnet sich als der einer wesentlich späteren Kunstperiode.

Diese Wandlung ist dem Einflusse der niederländischen Kunst und im besonderen wohl auch des niederländischen Holzschnittes zuzuschreiben. Die Tracht ist die burgundische und auch im Stil der Zeichnung und in der Technik ist die Einwirkung der vortrefflichen Arbeiten der niederländischen Holzschneide-

kunst, die damals in höchster Blüte stand, unverkennbar. In der Tat ist die von Walther und Hürning 1470 in Nördlingen hergestellte Armenbibel, die schon im nächsten Jahre von Hans Sporer kopiert wurde, nur eine freie Nachahmung des niederländischen 40blättrigen Blockbuches. Auf niederländische Vorbilder gehen wie zahlreiche Einzelblätter auch die chiro-xylographische Ausgabe eines Planetenbuches im Kupferstichkabinett zu Berlin und zwei Ausgaben der Apokalypse zurück. Das niederländische Urbild der zahlreichen deutschen Ausgaben der Ars moriendi, von denen eine von „Ludwig ze ulm", eine andere 1473 von Hans Sporer herausgegeben worden ist, besitzen wir noch in dem im British Museum in London bewahrten Blockbuche, einem Werke von grösster Vorzüglichkeit. Als Kopien nach verlorenen niederländischen Originalen sind ohne Zweifel auch die beiden Ausgaben des Defensorium inviolatae virginitatis Mariae, in der die unbefleckte Empfängnis Mariae durch die Anführung von wunderbaren Vorgängen in der Natur und selbst aus der Mythologie glaubhaft gemacht werden soll, anzusehen. Die Kompositionen der Bilder sind in den beiden Ausgaben ganz verschieden voneinander, die eine ist von dem schon genannten Friedrich Walther 1470, die andere 1471 von Johannes Eysenhut angefertigt worden. Die Holzschnitte dieser letzteren Ausgabe des Defensorium von 1471 oder ihr Original gehören derselben Stilrichtung an wie die Illustrationen einiger Lübecker Drucke, die wir später zu betrachten haben werden.

Die übrigen deutschen Blockbücher sind künstlerisch sehr geringwertig und brauchen nur kurz aufgezählt zu werden. Von den drei Ausgaben des Antichristus et quindecim signa gehört die eine mit handschriftlichem Text wohl noch zu den älteren deutschen Blockbüchern; die Figuren ähneln denen der zweiten Ausgabe des deutschen xylographischen Planetenbuches. Die dritte Ausgabe dieses Buches, die nur eine Kopie der zweiten ist, wurde der Bezeichnung gemäss 1472 von Junghanss Briefmaler zu Nürnberg (wahrscheinlich dem obengenannten Hans Sporer) 1472 angefertigt. Das Salve Regina ist eine Arbeit des Lienhart Wolff zu Regensburg. Deutschen Ursprunges sind wohl auch die drei voneinander wenig abweichenden Ausgaben des Ars memorandi quatuor evangelia, eines Hilfsmittels für junge Geistliche, die Erzählungen der Evangelien, die auf dem Bilde des Evangelistensymbols durch Gegenstände mit beigefügten, auf die Kapitel bezüglichen Zahlen angedeutet sind, dem Gedächtnisse einzuprägen. Die schematischen Zeichnungen

sind wenig interessant und bieten nur schwer Anhaltspunkte für die stilistische Vergleichung. Zu erwähnen sind noch die Vita S. Meinradi, Hartliebs Chiromantia, die Fabel vom kranken Löwen, die acht Schalkheiten, ein Fechtbuch und schliesslich zwei Ausgaben eines Totentanzes.

Eine besondere Erwähnung verdient von den deutschen Blockbüchern noch die mit lateinischem und deutschem xylographischen Texte versehene Ausgabe des Exercitium super pater noster, von der nur ein einziges Blatt in Kremsmünster erhalten ist. Obwohl nur eine fast genaue Kopie nach dem Bilde der zweiten niederländischen Ausgabe, ist der Holzschnitt doch als vorzüglich feine und sorgfältige Arbeit eines Ulmer Holzschneiders, dem wir dort noch begegnen werden, von Interesse.

Diese späteren deutschen Blockbücher haben uns zeitlich und stilistisch schon mitten in den Kreis der Illustratoren der typographisch gedruckten Bücher geführt. Mit den datierten Ausgaben stehen wir so schon auf festem Boden, aber freilich in einer künstlerisch fast durchgehends nicht sehr erfreulichen Umgebung. Die Betrachtung der Bücherholzschnitte der sechziger und siebziger Jahre und der gleichzeitigen Einblattdrucke bestätigt die schon oben ausgesprochene Vermutung, dass in Deutschland um diese Zeit die Technik der handwerklichen Routine von Briefdruckern niederster Gattung anheimgefallen war. Man darf gewiss nicht voraussetzen, dass das Publikum, das die edelsten Erzeugnisse der monumentalen Kunst und der Miniatur zu schätzen wusste, an diesen in ihrer Mehrzahl ganz rohen Bildern Gefallen gefunden haben könne. In der Tat haben wir direkte Zeugnisse für die abfällige Beurteilung solcher Ware von seiten Gebildeter. Der Kreis, an den sich das illustrierte Buch ursprünglich wendete, muss also wohl ein anderer gewesen sein, als der, auf den die besten Maler und Bildhauer der Zeit rechnen konnten. Erst nach und nach, wie die Holzschnittillustration und -ornamentik die Miniaturen immer mehr aus den Büchern verdrängt und sich an Werke wagt, die für die höher Gebildeten unter den Geistlichen und Laien bestimmt sind, werden die Buchdrucker und Verleger veranlasst, zur Herstellung besserer Vorzeichnungen tüchtigere Kräfte, wirkliche Meister der Malerei heranzuziehen, die sich ihrerseits nun wieder die Ausbildung geschickter und sorgfältig arbeitender Holzschneider im eigenen Interesse angelegen sein lassen müssen. Unter dem Einflusse solcher Künstler, die wohl meist mit der Technik vertraut waren und in manchen

Fällen das Schneidemesser selber zur Hand genommen haben mögen, bilden sich nun in den verschiedenen Orten Werkstätten von Holzschneidern aus, die oft mit den einzelnen Druckeroffizinen in engster Verbindung stehen.

Erst um diese Zeit, in den letzten Jahrzehnten des XV. Jahrhunderts also, vollzieht sich nach und nach die Trennung der die Vorzeichnungen liefernden Künstler von den Formschneidern, die nun nur noch die Aufgabe haben, die meist auf den Stock selber aufgetragene Zeichnung genau und sorgfältig auszuschneiden, sie sozusagen nur zu faksimilieren. Für das erste Jahrhundert der Holzschneidekunst haben wir dagegen, wie schon oben angedeutet, keinen Grund, eine solche, erst jetzt durch die neuen Verhältnisse und die Ansprüche des Publikums und der darzustellenden Gegenstände veranlasste Arbeitsteilung vorauszusetzen. Ihr Darstellungsgebiet war ursprünglich der altbekannte Kreis geläufiger, durch vielfache Wiederholung durchgebildeter Typen von Heiligen, Passionsszenen und dergleichen gewesen. Auch denen, die sich nicht, wie das die schwächsten und trägsten Xylographen zu tun pflegten, darauf beschränken wollten, schon ausgeführte Holzschnittbilder zu kopieren, boten zahlreiche Handschriftenillustrationen und Werke der grossen Kunst die nötigen Kompositionsschemata in Fülle dar. Die Holzschneider bedurften also für ihre bescheidene Arbeit gar nicht des vermittelnden Zeichners. Erst als durch die Buchillustration die Darstellung einer grossen Anzahl ganz neuer Gegenstände als Aufgabe gestellt wurde, machte sich die Schwäche des verfallenden Handwerks so stark fühlbar, dass man die Beihilfe tüchtigerer Künstler von formgestaltender Kraft in Anspruch nehmen musste. Den älteren Formschneidern mutete ihre unmittelbare, praktische Aufgabe die wirklich künstlerische Ausgestaltung der Typen gar nicht zu. In den einzelnen Fällen, in denen wir eine solche künstlerische Selbständigkeit in der Durchbildung und Umbildung der überlieferten Formen beobachten können, müssen wir sie dann eben auf Rechnung der höheren Begabung einzelner Künstlerindividualitäten unter den Formschneidern setzen. Vorzügliche Qualität der Ausführung setzt immer Feingefühl und Selbständigkeit der künstlerischen Auffassung voraus. Wir sind durchaus nicht berechtigt, die alten Holzschneider unterschiedlos als eine Masse von rohen Handwerkern anzusehen und von vornherein dem Einzelnen höhere künstlerische Fähigkeiten abzusprechen.

Die Schaulust forderte für das gedruckte volkstümliche Buch wie vorher für die Handschrift gebieterisch den Schmuck des Bildes. Nur sehr wenige populäre Schriften in deutscher Sprache entbehren der Illustrationen. Und zwar

ist es in Deutschland zunächst ausschliesslich das Bild, das im gedruckten Buche als Schmuck und als eine Art figürlicher Kapitelüberschrift verwendet wird; rein ornamentale Verzierungen begegnen uns erst später und gewinnen nur langsam eine grössere Bedeutung für die Buchausstattung. Durchgehends sind die Holzschnitte auf Bemalung berechnet, die auch in den meisten der erhaltenen Exemplare zur Ausführung gekommen ist.

Das erste datierte, mit beweglichen Lettern gedruckte Buch in deutscher Sprache ist zugleich auch das erste mit Holzschnitten ausgestattete typographische Erzeugnis, das wir kennen. Es ist dies Boners „Edelstein", der im Jahre 1461 von Albert Pfister in Bamberg gedruckt worden ist (Unikum in Wolfenbüttel). Eine undatierte Ausgabe des Buches in der Berliner Bibliothek ist vielleicht noch vor dieser Ausgabe von 1461 entstanden. Pfister hat für diese und andere Erzeugnisse seiner Presse die Typen der 36zeiligen Bibel benutzt. Die Holzschnitte in Boners Edelstein wie in den anderen von Pfister gedruckten illustrierten deutschen Büchern, z. B. in seiner Armenbibel von 1462, in der „Geschichte Josephs, Daniels und Judiths", im „Ackermann aus Böhmen" sind kunstlos aber von geübter Hand geschickt und sicher geschnittene Bilder, die sich von denen der gleichzeitigen Blockbücher und Einblattdrucke nicht wesentlich unterscheiden. Sie können sehr wohl von Pfister selber ausgeführt worden sein, der wie viele der ältesten deutschen und niederländischen Buchdrucker vermutlich ursprünglich Briefmaler und Formschneider gewesen war. Der Baseler Drucker Leonhart Ysenhut wird abwechselnd auch Briefdrucker, Heiligendrucker, Maler, Briefmaler, Heiligenmaler, Kartenmacher genannt. Druckern, die nicht zur Zunft der Formschneider gehörten, wurde oft das Recht, Holzschnitte in ihren Büchern zu verwenden, bestritten. So erhielt Günther Zainer in Augsburg nur die Erlaubnis zur Verwendung solcher Holzschnitte, die von zünftigen Augsburger Briefmalern oder Formschneidern ausgeführt worden waren.

Die Holzschnitte in der von Jodocus Pflanzman um 1470 in Augsburg gedruckten Bibel, in Günther Zainers zahlreichen Drucken, wie der Historia Trojana des Guido Colonna, dem Leben der Heiligen (1471), dem „Belial" und dem „Guldin Spil" von Ingold (1472), dem „Plenarium", dem Schachzabelbuch von Jacobus de Cessolis (1474), und in anderen, von Johann Bämler, Anton Sorg und anderen herausgegebenen Augsburger Drucken sind ziemlich gleichmässig sorgfältige, aber sehr schematische Arbeiten ohne eigenen Kunstcharakter. Die Formen sind steif und konventionell, die Falten geradlinig und

eckig gebrochen, die Linien gleichmässig dick und die Schatten durch gerade parallele Striche angedeutet.

In dem von Günther Zainer um 1471 gedruckten „Spiegel des menschlichen Lebens“ von Rodericus Zamorensis heben sich einige Holzschnitte durch ihre lebendigere Zeichnung und bessere Ausführung von den übrigen Bildern des Buches sehr deutlich ab. Diese Holzschnitte haben eine so grosse Verwandtschaft mit den Arbeiten der Ulmer Bücherillustratoren, dass wir vermuten dürfen, Günther Zainer habe diese Bilder von seinem in Ulm tätigen Verwandten Johannes Zainer entlehnt oder bei ihm arbeiten lassen, zumal sie auch von Johann in einer Ulmer Ausgabe des Buches verwendet worden sind. Der Verkauf und die Verleihung von Holzstöcken von einer Druckerei zur anderen waren üblich, ebenso wie man sich durch Kopieren älterer Bilderfolgen häufig genug die Arbeit zu erleichtern liebte.

In den Holzschnitten Ulmer Bücher begegnen wir seit langer Zeit zum ersten Male wieder Werken von künstlerischer Eigenart, in denen ein höheres Ziel erstrebt wird. In dem von Johann Zainer 1473 in einer lateinischen und in einer deutschen Ausgabe gedruckten Werke Giovanni Boccaccios „Von den berühmten Frauen“ sind die Holzschnitte im wesentlichen noch schematisch behandelt, aber doch ist, besonders in den Bildern zur Historia der Sigismunda, in Ausdruck und Bewegung wie im Zuge der Linien eine grössere Lebendigkeit erkennbar. Gleichartig aber schon viel besser in der Zeichnung, schmiegsamer im Schnitt und vor allem individueller gestaltet sind die Bilder der 1475 ebenfalls von Zainer gedruckten Fabeln Äsops, vornehmlich die das Leben des Dichters darstellenden, für die die handschriftlichen Fabelsammlungen wohl keine Vorlagen boten. Was hier erstrebt wird, die Verwertung der Linie nicht mehr bloss zur Umschreibung, sondern auch zur Modellierung und Individualisierung der Form, das ist in den Holzschnitten des nächsten Jahrzehnts in Drucken Konrad Dinckmuths, im „Seelenwurzgarten“ (1483), im „Büchlein der sieben Curs“ (1484), in der „Erklärung der 12 Artikel“ (1485) und in Lirars Chronik von Schwaben (1486), im wesentlichen schon erreicht, besonders in den Illustrationen zum Terenzischen Eunuchus (deutsch 1486, s. Abb.), die man wohl als die ersten künstlerisch individuellen Arbeiten der deutschen Buchillustration bezeichnen darf. Der Zeichner, ein offenbar der schwäbischen Schule angehörender Künstler, weiss die Figuren im Raume gut zu gruppieren und das, was er mit den Bewegungen der Personen ausdrücken will, in lebendiger Weise deut-



Aus dem Eunuchus des Terenz. Ulm, Konrad Dinckmuth, 1486.

lich zu machen. Man muss wohl beachten, dass hier Stoffe zur Darstellung zu bringen waren, die aus dem Kreise der gewohnten Gegenstände heraustraten und durch ihre Neuheit und Mannigfaltigkeit an die Erfindungs- und Beobachtungsgabe des Künstlers keine geringen Anforderungen stellten. In der Komposition wird noch mehr aufgezählt als erzählt, aber in der Darstellung der einzelnen Gruppen ist der Reichtum an gut beobachteten Motiven bemerkenswert. Auch da, wo die Holzschneider ältere Typen und Kompositionen benutzen, behandeln sie die Motive und die Formen ihre Vorlagen mit grösster Freiheit. Arbeiten dieses Ulmer Meisters oder seines Stils können wir in mehreren späteren Druckwerken von Ulm und Reutlingen verfolgen, zum Beispiel in Caoursins Belagerung von Rhodos (1496), in Hugos von Reutlingen „Flores Musice" und in Guillermus' Postille (Reutlingen 1494). Die Holzschnitte des in Speier von Drach gedruckten „Spiegels des menschlichen Behaltnis" sind wie viele andere, wie ich glaube mit Unrecht, dem Meister des Amsterdamer Kabinetts, dem sie in einigen Äusserlichkeiten ähneln, zugeschrieben worden. Sie zeigen starke Abhängigkeit von Schongauer und von der Ulmer Technik, die sorgfältiger geschnittenen viel Individualität der Formgebung.

Mit den Ulmer Holzschnitten zeigen die Baseler Arbeiten eine gewisse Verwandtschaft, die wohl darauf beruht, dass es hier wie in Ulm Künstler der schwäbischen Malerschule waren, die von den kunstverständigen Druckern zur Illustrierung ihrer Bücher herangezogen wurden. Bis in die neunziger Jahre hat Basel keinen Holzschnitt aufzuweisen, der sich über das gewöhnliche Niveau guter handwerksmässiger Arbeit erhöbe. Die besten Beispiele solcher Arbeit sind der Titelholzschnitt im Augustinus von 1489 und die gleichartigen Bilder in dem „Andechtig zitglogglyn" von 1492, dessen sehr hübsche Umrahmungen aber eher Strassburger Arbeit zu sein scheinen. Dann aber entstanden zwei Holzschnittfolgen, die zu dem Vorzüglichsten gehören, das die deutsche Buchillustration hervorgebracht hat. Die Holzschnitte in der moralisierenden Erzählungssammlung des „Ritters von Turn", die 1493 von Michael Furter gedruckt wurde, und in Sebastian Brants berühmtem Narrenschiff, das Bergman von Olpe 1494 herausgab (s. Abb.), sind offenbar von demselben Künstler gezeichnet, der Schnitt ist aber, besonders im Narrenschiff, von sehr ungleicher Qualität.

Als geistvoller und witziger Illustrator, der seinem Stoff ganz selbständig gegenübersteht, und als fein beobachtender, die Form beherrschender Zeichner

verdient dieser Meister die hohe Schätzung, die er gefunden hat, vollauf. Ob man nun aber berechtigt ist, diese beiden Werke und eine Reihe auf die Stöcke gezeichneter, aber zum grössten Teil nicht ausgeschnittener Illustrationen zu einer Ausgabe des Terenz (Basel, Museum) für Jugendarbeiten Albrecht Dürers anzusehen, wie das geschehen ist, muss zum wenigsten als fraglich bezeichnet werden. Allerdings ist es sehr wahrscheinlich, dass Dürer auf seiner Wanderschaft sich zwischen 1492 und 1494 in Basel aufgehalten hat, der Stil der Zeichnungen ist auch dem des jungen Dürer sehr verwandt, aber der einzige sicher beglaubigte, von Dürer 1492 in Basel oder für Basel ausgeführte Holzschnitt, ein heiliger Hieronymus, unterscheidet sich doch wesentlich von den Bildern des Ritters von Turn und des Narrenschiffes und schliesst sich in Zeichnung wie im Schnitt vielmehr aufs engste an die Holzschnitte des 1491 in Nürnberg von seinem Meister Wohlgemut ausgeführten Schatzbehalters an.



Aus Sebastian Brants Narrenschiff. Basel, Bergman von Olpe 1494.

Wenn auch die Lebendigkeit und künstlerische Freudigkeit besonders der Bilder des Narrenschiffes, in denen die feinsten Züge menschlicher Schwächen auf das anschaulichste und natürlichste geschildert sind, oft Dürers würdig wären, so muss doch die Sicherheit und Routine der Zeichnung, die Gleichmässigkeit

des Stils, der in der ganzen grossen Reihe von fast 300 Bildern durchaus keinen Fortschritt, nirgends das Suchen und Tasten eines jungen, rasch aufstrebenden Talentes erkennen lässt, gegen jene lockende Hypothese Bedenken erregen. Die Kluft zwischen diesen Holzschnitten und Dürers Apokalypse scheint mir nicht überbrückbar. Der Witz des Narrenschiffillustrators wirkt unmittelbarer, harmloser, auch plumper als der überall etwas tiefsinnige, schwerblütige Humor Dürers. Die Zeichnungen zum Terenz, auf die man sich bei der Zuschreibung an Dürer besonders stützt, sind wesentlich schwächer als die jener Bücher, zum Teil sogar so gering, dass selbst die Verfechter der Dürer-Hypothese sie nicht alle dem jungen Meister zuschreiben. Schwankt man hierin, so verliert die Zuschreibung an den einen grossen Meister ihre zwingende Notwendigkeit.

Die Ähnlichkeit des Stils erklärt sich vielleicht hinreichend durch die Verwandtschaft des Talentes und durch die Gleichartigkeit der Ausbildung. Der Baseler Illustrator ist ohne Zweifel aus der Schule Schongauers, dessen Kunst auch auf Dürer von entscheidendem Einflusse gewesen ist, hervorgegangen; von Geburt und Temperament wohl ein Schwabe, mag er ein älterer Arbeitsgenosse des jungen Dürer gewesen sein. Der Anregung des kunstverständigen Sebastian Brant dürfen wir auch einen Anteil an dem Werke einräumen. Ohne Zweifel war jene Zeit des Aufschwungs reicher an selbständigen, genialen Individualitäten, als wir nach unserer beschränkten Kenntnis jetzt anzunehmen geneigt sind.

Der grössere Teil der Bilder des Ritters von Turn und des Narrenschiffes ist so vorzüglich fein und ausdrucksvoll geschnitten, dass man fast glauben möchte, der Zeichner selber habe sie ausgeführt, zumal wenn wir diese guten Schnitte mit den geringeren vergleichen. Oft ist die Zeichnung durch den ungeschickten Xylographen vollständig verdorben worden. Wir können hier recht deutlich sehen, wie sehr die Wirkung der Holzschnitte von der Geschicklichkeit des ausführenden Technikers abhing.

Nicht eine selbständige Persönlichkeit, wohl aber einen ganz eigenartigen Stil hat Strassburg aufzuweisen. Hier ist seit den achtziger Jahren eine Xylographenschule tätig, die offenbar bestrebt ist, durch die Mittel des Holzschnittes eine der des Kupferstiches ähnliche Wirkung zu erzielen. Es ist dies der erste Versuch in dieser Richtung, die im XVI. Jahrhundert für die Entwicklung der Technik eine grosse Bedeutung gewinnen sollte. Die Strassburger gehen dabei von Martin Schongauers Stil und Technik aus.

Die ersten Anfänge dieser Manier lassen sich schon in den Initialen und

Leisten des „Belial" von 1477, in dem von Martin Schott 1483 gedruckten „Plenarium" und in Thomas Anshelms Druck desselben Buches vom Jahre 1488 beobachten. Seine vollständige Ausbildung erhält dieser Stil aber erst in den Drucken des Johannes Grüninger seit den neunziger Jahren, deren Illustrationen einen so bestimmten und geschlossenen Charakter zeigen, dass die Werkstatt der Holzschneider wohl in unmittelbarem Zusammenhange mit Grüningers Offizin gestanden und durch ihn wesentliche Förderung erfahren haben muss.

Die Schattenpartien werden in diesen Holzschnitten durch dunkle Massen enger, feiner Schraffirungslinien gebildet, die sich leicht runden und nach dem Licht zu spitz verlaufen. In dieser Weise werden die Formen mit scharfen Strichen kräftig modelliert, und durch die starken Gegensätze von Licht und Schatten eine malerische Wirkung erzielt, die die Kolorierung völlig überflüssig macht. Von der grossen Zahl der mit Holzschnitten dieses Stils illustrierten Bücher der Grüningerschen Offizin seien nur einige besonders umfängliche und wichtige erwähnt. Die Strassburger Ausgabe des Brantschen Narrenschiffes (1494) enthält nur freie Kopien nach den Basler Originalen. Im Terenz von 1496 sind die Bilder für die einzelnen Scenen nicht aus einem Block geschnitten, sondern durch Zusammenstellung von verschiedenen Stücken, deren jedes eine der Personen des Schauspiels darstellt, gebildet. Dieser bequeme, aber recht mechanische Behelf, mit einer beschränkten Anzahl von Stöcken eine grössere Mannigfaltigkeit der Illustration zu erzielen, ist zu jener Zeit sehr beliebt gewesen. Die 200 Holzschnitte des Virgil von 1502, die nach genauen Angaben des Herausgebers Sebastian Brant von verschiedenen Arbeitern des Grüningerschen Ateliers, aber in ganz einheitlichem Charakter ausgeführt sind, zeichnen sich durch grossen Reichtum der Detailschilderung, besonders der zierlichen Landschaften aus. Sie bilden für uns einen recht wunderlichen Kontrast zu dem Inhalte des Buches. Übrigens hat Grüninger schon von einzelnen seiner Zeitgenossen recht derbe Vorwürfe über diese unarchäologische und spielerische Art der Illustration zu hören bekommen. Er selber wollte sie auch nicht für „Kunst" ausgegeben haben, wie er bescheiden entschuldigend erwiderte.

Braunschweigs Chirurgia von 1497, Boethius' „De Consolatione philosophica" von 1501 (s. Abb.), und besonders das Heiligenleben von 1502 und viele andere Drucke Grüningers sind mit z. T. vorzüglichen Holzschnitten dieses Stils reichlich versehen. Auch mehrere Einzelblätter haben sich erhalten, die von

Arbeitern der Grüningerschen Werkstatt ausgeführt worden sind. Einem dieser Holzschneider werden wir in Italien unter dem Namen „Jacobus Argentoratensis“ noch begegnen. Er ist hier nicht ohne Erfolg tätig gewesen und scheint durch seine Technik sogar auf die Entwicklung des venezianischen Holzschnittes einen gewissen Einfluss ausgeübt zu haben.

Grüninger selber scheint kurz nach dem Beginne des XVI. Jahrhunderts seine Werkstatt aufgelöst zu haben. Er verwendet seitdem nur noch die alten Stöcke oder lässt die neuen Illustrationen von bedeutenderen Künstlern, wie Hans Baldung Grien vorzeichnen. Von den alten Arbeitern bleibt nur einer, der sich unter dem Monogramm A S oder A G verbirgt, und der den höheren Anforderungen zu genügen imstande ist, auf dem Plan. Die übrigen Strassburger Drucker, wie Bartholomäus Kistler, Matthias Hupfuff, Johann Knoblouch, beschäftigen andere Arbeiter, die, alle ohne Bedeutung, wohl in der Grüningerschen Schule ausgebildet oder von ihr beeinflusst sind, aber in bescheidenen Grenzen eine bestimmte Eigenart des Stils entwickeln.



Aus: Boethius. De Consolatione philosophica. Straßburg, Grüninger, 1501.

In Nürnberg ist es der berühmte Drucker Anton Koburger, dessen Anregung die bedeutendsten Werke der Nürnberger Bücherillustration des XV. Jahrhunderts ihre Entstehung verdanken. Für die deutsche Bibel, die er 1483 herausgab, begnügte er sich allerdings noch mit den wohl entliehenen Holzstöcken der Kölner Bibel. Im Passional von 1488 sind die 262 Holzschnitte schon ganz vorzügliche, von Schongauer stark beeinflusste Arbeiten, die vielleicht von dem Meister des Ulmer Terenz, jedenfalls aber von einem Künstler der Ulmer Schule ausgeführt worden sind. Ulmer Arbeit sind offenbar auch die meisten anderen Holzschnitte, die in Nürnberger Drucken dieser Zeit ver-

wendet werden. Dann aber tritt Koburger mit zwei Nürnberger Künstlern, mit Michael Wohlgemut, Dürers Lehrer und mit Wilhelm Pleydenwurff in Verbindung und lässt 1491 und 1493 zwei grosse, überaus reich illustrierte Werke erscheinen, den „Schatzbehalter der waren Reichtümer des Hails", ein Andachtsbuch (1491, s. Abb.) und die gewaltige, mit über 650 verschiedenen, häufig wiederholten, grossen und kleinen Holzschnitten, recht naiv, aber wenig geschmackvoll verzierte Schedelsche Weltchronik (1493) erscheinen. In der Schlussschrift der Weltchronik werden die beiden Künstler ausdrücklich als die Illustratoren genannt. Wie im Reichtum der Darstellungen wetteifern die Bilder der Chronik auch in der Wunderlichkeit der Vorstellung, die sich der Illustrator von den Vorgängen der Vergangenheit macht, mit Grüningers Virgil. Wir müssen aber im Auge behalten, dass es ihm wesentlich darauf ankam, einen abwechslungsreichen, fesselnden Schmuck zu liefern, mit den Bildern gewissermassen schematische Kapitelüberschriften zu geben, die dem Leser ungefähr anzeigten, wovon an der betreffenden Stelle im Texte die Rede sei, und ihm einen Ruhepunkt bei der Lektüre zu gewähren. Ein Bildnis oder eine Stadt sollte nicht die bestimmte Person oder Stadt darstellen, sondern nur anzeigen, dass hier von einem bedeutenden Manne oder von einer Stadt erzählt werde. Nur weniges beruht auf wirklicher Anschauung. In einigen Städtebildern, denen Naturaufnahmen zum Grunde liegen, geht der Illustrator inkonsequenterweise schon über seine eigentliche Absicht hinaus.

Die Arbeit ist ungleich, meist ziemlich derb, häufig aber, besonders in einzelnen Köpfen, von grosser Feinheit. Sie schliesst sich technisch eng an die Holzschnitte des Passionals von 1488 an. Überhaupt stehen diese Holzschnitte weit über den Arbeiten der Briefmaler und zeigen einen durchaus künstlerischen Charakter. Es sind Arbeiten von Männern, die selbständig zu erfinden und zu beobachten verstehen. Der Anteil der beiden Künstler lässt sich nicht sondern. Gerade diejenigen Blätter des Schatzbehalters, die Wohlgemuts mutmassliche Signatur, ein W, aufweisen, gehören zu den schwächeren Leistungen. Man hat deshalb die besten Blätter dem frühverstorbenen Stiefsohne Wohlgemuts Pleydenwurff zuschreiben zu müssen geglaubt.

Eine besondere Bedeutung haben diese Werke, vornehmlich der Schatzbehalter, weil an solchen trotz ihrer Steifheit doch recht tüchtigen Zeichnungen Albrecht Dürer seine erste Schulung in der Arbeit für den Holzschnitt erhalten haben wird. Die Illustrationen für jene Bücher werden gewiss nicht die ersten



Aus dem Schatzbehalter. Nürnberg, Koburger 1491. Ausschnitt.

Arbeiten Wohlgemuts und seines Stiefsohnes für den Holzschnitt gewesen sein. Wahrscheinlich sind zum Beispiel schon die Illustrationen zur „Versehung, leib, sel und er“ 1489 und zu Isocrates' „Praecepta“ (ohne Jahr) von Wohlgemut gezeichnet. Dürer, der 1485, vierzehnjährig bei Wohlgemut in die Lehre trat und sie erst Ostern 1490 verliess, kann aber sogar schon am Schatzbehalter mitgearbeitet haben, wenn Wohlgemut, wie anzunehmen, mit der Herstellung der Zeichnungen für die 87 foliogrossen Holzschnitte schon einige Jahre vor der Herausgabe des Werkes (1491) begonnen hat.

In den beiden wichtigsten Druckstätten Niederdeutschlands, in Köln und in Lübeck, ist der niederländische Einfluss massgebend. Köln hat im XV. Jahrhundert eigentlich nur ein illustriertes Werk von Bedeutung aufzuweisen, die um 1480 gedruckte Bibelübersetzung in niederdeutscher und in holländischer Sprache (s. Abb. S. 15). Die 125 Illustrationen dieser Bibeln sind die erste vollständige und einheitliche Reihe von Bibelholzschnitten. Ihre frei verwendete Vorlage haben Handschriftenmalereien, wahrscheinlich niederrheinischen Ursprungs, die in einer Folge von Kopien in der Berliner Bibliothek erhalten sind, gebildet. Sie sind für viele spätere, künstlerisch weit bedeutendere Bibelbilder vorbildlich geworden; der Meister der venezianischen Ausgabe der Malermi-Bibel und selbst Dürer und Holbein haben sie für ihre Kompositionen benutzt. Die Holzschnitte sind, wie die Wiedergabe kölnischer Bauwerke vermuten lässt, in Köln hergestellt worden, aber ohne Zweifel nicht von einem Kölner, sondern von einem in der niederländischen Schule gebildeten Arbeiter. Der Stil niederländischer Holzschnitte in Blockbüchern und in typographisch gedruckten Werken ist hier, ganz ähnlich wie in den Bildern von Colard Mansions französischer Ausgabe der Metamorphosen Ovids (Brügge 1486) stark vergröbert. Ihre lebendigen Schraffierungen sind zu schematischen Gruppen von kurzen, graden und engen Strichen erstarrt, die fast sklavisch den derben und eckigen Umrissen folgen. Die Ähnlichkeit dieser Kölner Bibelbilder mit französischen Arbeiten, auf die man allzu grosses Gewicht gelegt hat, erklärt sich leicht aus dem gemeinsamen Ursprung der kölnischen wie vieler früher französischer Holzschneider aus der Schule der niederländischen Technik. Holzschnitte ähnlichen Stils finden wir dann noch in einzelnen Kölner Drucken, zum Beispiel in den Bildern zu Ottos von Passau „Vierundzwanzig Alten“ (1492), in dem Titelholzschnitt der Sermones Alberti Magni (1498) und besonders in den zahlreichen, allerdings flüchtiger und roher geschnittenen Illustrationen der von

Koelhoff 1498 gedruckten Kölner Chronik. Andere Holzschnitte in Kölner Büchern müssen geradezu in den Niederlanden oder von Niederländern ausgeführt sein, wie zum Beispiel die Illustrationen in der „Historia septem sapientium“ (Koelhoff 1490), in dem 1498 von Bungart gedruckten „Mare magnum privilegiorum ordinis praedicatorum“ und im „Liber meditationum“ des h. Bernardus.



Aus der Bibel. Lübeck, Stephen Arndes 1494. Ausschnitt.

Noch viel deutlicher als in Köln tritt der niederländische Charakter der Arbeit in den Holzschnitten einiger Lübecker Drucke hervor, die zu den hervorragendsten Denkmälern der Buchillustration gerechnet werden können. Niederländischen (holländischen?) Ursprungs sind ohne Frage die Bilder des von Lucas Brandis 1475 gedruckten „Rudimentum noviciorum“; einem niederländischen Meister ersten Ranges verdanken wir die Holzschnitte, mit denen

Stephen Arndes von Hamburg seine prächtige Bibel vom Jahre 1494 ausstattete (s. Abb.). Es sind höchst lebendige und reiche, ganz originale Kompositionen von echt niederdeutscher Energie und Schwerfälligkeit der Bewegungen und voll Charakter und Temperament im Ausdruck der ernsten, derben Bauern- und Seemannsgesichter. Der Schnitt ist im ersten Teile der Bilderfolge, die unvollständig geblieben zu sein scheint, ganz vorzüglich, aussergewöhnlich frei und zeichnerisch behandelt, im zweiten dagegen wesentlich gröber und schematischer. Man meint, diese Minderwertigkeit, die sich meist auch auf die Zeichnung er-



Aus Breydenbachs Peregrinationes ad sepulcrum Christi. Mainz, 1486.

streckt, nicht der Schwäche der Holzschneider allein zur Last legen zu dürfen, sondern zwei verschiedene zeichnende Hände in dem Werke unterscheiden zu müssen. Von dem Meister der besten Bibelbilder rühren auch die 56 Totentanzbilder her, die 1489 in Lübeck erschienen. Sonst haben sich bis jetzt noch keine anderen Werke dieses hervorragenden Künstlers nachweisen lassen. Man möchte wohl glauben, dass das verlorene Original des deutschen von Eysenhut in Basel gedruckten „Defensorium inviolatae virginitatis Mariae“ sein Werk gewesen sei.

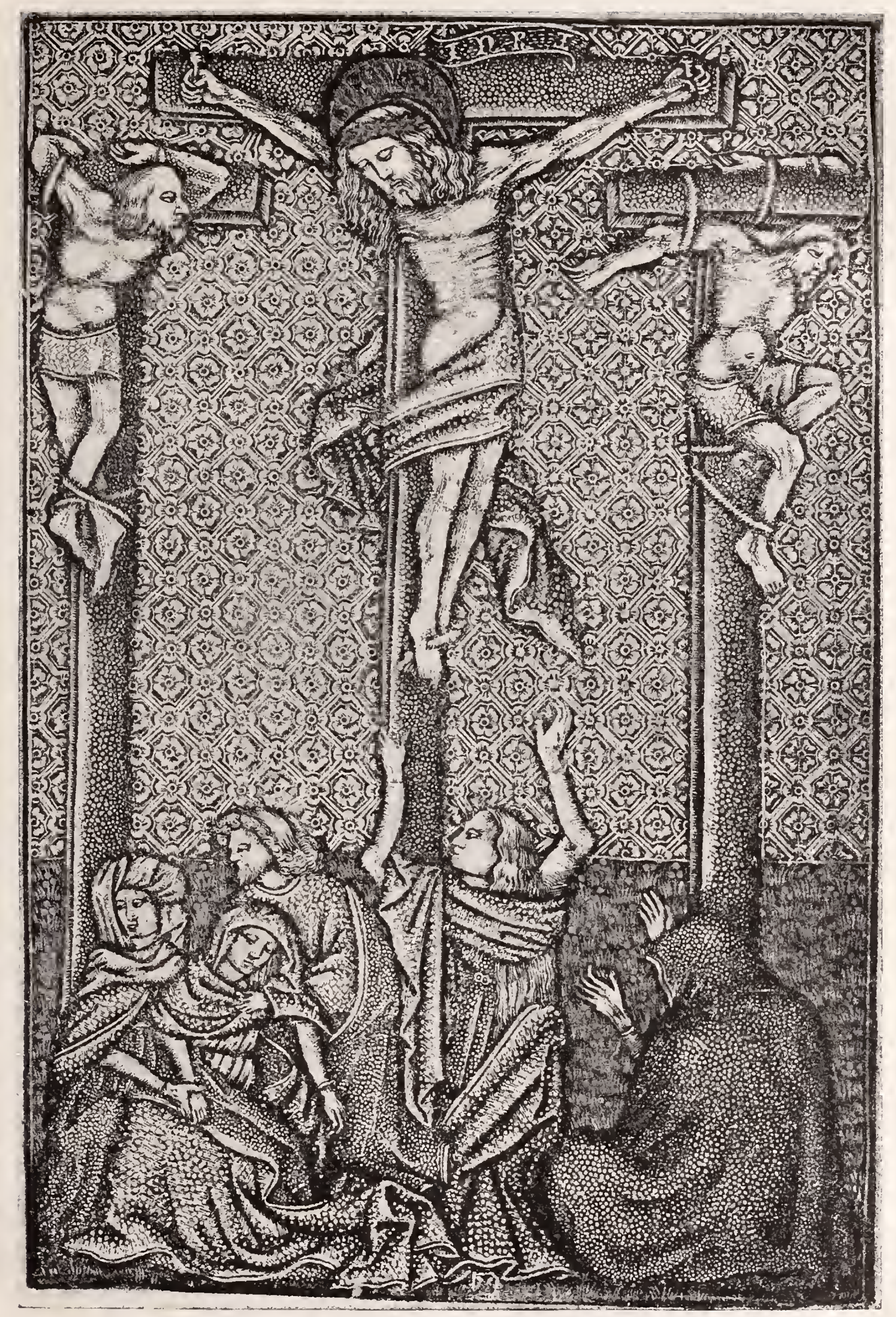
Eine Mittelstellung zwischen den niederdeutschen, von den Niederländern abhängigen Buchholzschnitten und den oberdeutschen nehmen einige Mainzer Arbeiten ein. Hier kennen wir ausnahmsweise wenigstens den Namen, aber auch nur den Namen, des niederländischen Malers, der die Zeichnungen zu den Bildern des bedeutendsten illustrierten Mainzer Buches, der „Peregrinationes ad sepulcrum Christi" des Bernhard von Breydenbach geliefert hat (s. Abb.). Wie wir aus der Vorrede des Werkes, das 1486 in lateinischer und deutscher Ausgabe erschienen ist, erfahren, hat der Verfasser auf seine Reise in das heilige Land den Maler Erhart Rewich (Reuwich oder Rewyck) aus Utrecht mitgenommen, um von ihm die Ansichten der Städte und die Gestalten der fremden Völkerschaften nach der Natur zeichnen zu lassen. Als die ersten der Wirklichkeit unmittelbar nachgebildeten topographisch-landschaftlichen Städte-Panoramen haben die Holzschnitte eine grosse historische Bedeutung; sie müssen als solche aber auch, wie die zahlreichen Kopien beweisen, in ihrer Zeit grosses Aufsehen erregt haben.

Der saubere, klare, fein detaillierende Schnitt der augenscheinlich sehr scharfen und gewandten Zeichnungen zeigt nicht den Stil der niederländischen Holzschneider. Vielleicht hat Rewich es verstanden, einen geschickten Mainzer Arbeiter so gut anzulernen, dass er dann, vielleicht auch nach Rewichs Zeichnungen oder mit selbständiger Beherrschung seiner Formensprache noch einige andere Arbeiten für Mainzer Drucker im gleichen Stil auszuführen imstande war. Einige Bilder in der ersten Mainzer Ausgabe des „Hortus sanitatis" von 1486, in Lichtenbergers „Prognosticatio" und in Bothos „Chronecken der Sassen" von 1492 und anderen mehr sind den Holzschnitten des Breydenbach stilistisch sehr ähnlich. Daneben finden sich in ebendiesen Mainzer Drucken auch einzelne Holzschnitte ganz anderen Charakters, die eine gewisse Verwandtschaft mit den Kupferstichen und Zeichnungen des am Mittelrhein tätigen „Meisters des Amsterdamer Kabinetts", den wir später kennen lernen werden, zeigen, und die vielleicht von einem seiner Schüler herrühren könnten. In späteren Mainzer Drucken, z. B. im Livius von 1505 stehen die Holzschnitte im engsten Zusammenhange mit den Arbeiten der Strassburger Schule.

Neben diesen hauptsächlichsten Richtungen der deutschen Buchillustration des XV. Jahrhunderts haben die kleineren Druckorte nur eine untergeordnete Bedeutung, und auch die Betrachtung der zahlreichen Einzelblätter kann dem reichen und mannigfaltigen Bilde, das die Entwicklung des deutschen Holz-

schnittes in dieser Zeit bietet, keinen wesentlichen Zug hinzufügen. Es gibt nur wenige Einzelblattholzschnitte dieser Periode, die den besseren Buchillustrationen an Qualität der Zeichnung und der Technik gleichkommen. Der Betrieb ist hier offenbar noch handwerklicher und wird nicht durch die Teilnahme einzelner tüchtiger Künstler von Bedeutung gehoben. Auch hier ragt, wie es scheint, Ulm mit einigen vorzüglichen Leistungen hervor, von denen z. B. die Maria mit Christus als Schmerzensmann (Schr. 912) durch den Dialekt der Beischriften für diese Gegend gesichert ist. Eine sehr individuelle, feine Gruppe lässt sich dem Abendmahl (Schr. 169, Ravenna) und dem h. Martin (Schr. 1619, ebendort) anreihen. Viele der besten Arbeiten scheinen nach niederländischen Originalen kopiert zu sein. Der Ursprungsort ist für die Mehrzahl der Holzschnitte auch dieser Epoche vorläufig noch nicht zu bestimmen.

Noch weniger künstlerische Eigenart als die meisten Holzschnitte dieser Zeit weisen die Schrotblätter auf, von deren technischen Herstellung in der Einleitung die Rede gewesen ist. Ihre Wirkung ist hauptsächlich ornamental. Der dunkle, ernste Charakter der Blätter mochte sie für religiöse Darstellungen besonders geeignet erscheinen lassen. Jedenfalls gehören Profandarstellungen in dieser Technik zu den allergrössten Seltenheiten. Ihr Kunstcharakter und der Umstand, dass ausser lateinischen sich nur deutsche Inschriften auf Schrotblättern gefunden haben, machten es sehr wahrscheinlich, dass diese Technik hauptsächlich in Deutschland geübt worden sei. Doch hat wohl auch Frankreich einen Anteil an ihren Erzeugnissen. Trotz ihrem sehr altertümlichen Aussehen gehören die Schrotblätter wahrscheinlich zumeist in das letzte Drittel des XV. Jahrhunderts. Nicht nur sind die Drucke alle mit schwarzer Farbe sehr klar und scharf, also wohl mit guten Druckerpressen gedruckt, wir besitzen auch ein Blatt ganz altertümlichen Charakters mit der Jahreszahl 1474 (den h. Bernardinus, Schr. 2567, die Zahl wurde fälschlich 1454 gelesen); wir finden Schrotblätter auch mehrfach in gedruckten Büchern als Illustrationen verwendet. Andere Blätter endlich erweisen sich als Kopien nach Kupferstichen aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Nur wenige Schrotblätter mögen um die Mitte des Jahrhunderts entstanden sein. Die Schrotmanier scheint nur kurze Zeit beliebt gewesen und bald ausser Übung gekommen zu sein. Die Buchornamentik, besonders die der französischen Livres d'heures verdankt dieser Technik mannigfache Anregung. Zu den besten Arbeiten in Schrotmanier gehören z. B. die h. Catharina (Paris, Schr. 2569), die Kreuzigung (Berlin, Schr. 2341, s. Abb.), der h. Christoph



Die Kreuzigung. Schrotblatt. Schreiber 2341. Berlin, Kupferstichkabinett.

(Oxford, Schr. 2593), die Madonna mit Engeln (Berlin, Schr. 2513), der h. Georg (Paris, Schr. 2633), die Messe des h. Gregor (Berlin, Schr. 2646), der h. Christoph zu Pferde (Berlin, Schr. 2604).

In dem Streben der verschiedenen Schulen nach Individualisierung des Stils und in dem beginnenden Hervortreten einzelner tüchtiger Persönlichkeiten liegt vornehmlich die historische Bedeutung dieser Phase des deutschen Holzschnittes. Im XVI. Jahrhundert gelingt es dann dem selbständigen Einzelnen vollkommen, sich als Künstler über die Masse der blossen Techniker zu erheben und sie zu gefügigen und geschickten Werkzeugen für die Ausführung seiner Zeichnungen in Holzschnitt zu erziehen.



Leiste aus dem Plenarium. Strassburg, Scholt 1483. Orig. 165 mm.



Martin Schongauer, Der Müller mit den Eseln.

DER KUPFERSTICH IN DEUTSCHLAND UND IN DEN NIEDERLANDEN



M Gegensatze zum Holzschnitt, bei dem der handwerkliche Betrieb, sowie später die Trennung der Arbeit des ausführenden Holzschneiders von der des Zeichners die individuelle Leistung des einzelnen Künstlers nur schwer und selten zur Geltung kommen lässt, kann die Entwickelung des Kupferstiches schon von den ersten uns bekannten Anfängen an als Künstlergeschichte vorgetragen werden. Wenn wir auch die ältesten Kupferstecher fast alle nicht bei Namen kennen, so stellen sich doch die einzelnen hervorragenden Meister als greifbare, bestimmt zu charakterisierende künstlerische Persönlichkeiten dar, um die sich die geringeren Stecher als Schüler und Nachahmer gruppieren, und die im Fortschritt einander die Hände reichen, die Errungenschaften ihrer Arbeit zur Weiterbildung unmittelbar dem fähigsten Nachfolger übermitteln.

Nicht nur aus unserer Kenntnis der erhaltenen Denkmäler, sondern auch aus dem Wesen der Technik selber kann, wie schon erwähnt, der Schluss

gezogen werden, dass der Kupferstich als Bilddrucktechnik später als der Holzschnitt in Übung gekommen sein müsse. Für die viel kompliziertere, schwierigere und subtilere Abdruckstechnik des Kupferstiches muss erst der Holzschnitt Anregung und Vorbild geliefert haben.

Während der Holzschnitt aus den Werkstätten der niederen, mehr mechanisch arbeitenden Kopisten und Illustratoren von Handschriften, denen es dabei hauptsächlich auf Beschleunigung und Erleichterung ihrer Arbeit ankam, hervorgegangen ist, hat der Kupferstich ohne Zweifel seinen Ursprung in den Werkstätten der Goldschmiede, die im selbständigen Entwerfen und Zeichnen wohl geübt sein mussten und meist auch das Malergewerbe mit dem ansehnlichen Goldschmiedebetriebe verbanden, genommen. Wollte der Holzschnitt die flüchtige und derb kolorierte Federzeichnung wiedergeben, so ging das höhere Streben des Kupferstiches dahin, nicht nur die feine Miniaturmalerei in der Buchausstattung zu ersetzen, sondern sogar ihr Vorbilder und Muster für Bilder und Ornamente zu liefern. Für den künstlerischen Charakter des Kupferstiches ist es wesentlich, dass seine Erzeugnisse nicht nur, wie die des Holzschnittes, dazu bestimmt waren, der Mitteilung, der Andacht, der Unterhaltung und dem Schmucke von Büchern und Geräten zu dienen, sondern zum grossen Teil auch in der bewussten Absicht angefertigt wurden, als Studienmaterial für junge Künstler und als Vorbilder für die schwächeren und unselbständigeren benutzt zu werden. Eine grosse Anzahl von Werken der Kunst und des Kunstgewerbes, in denen Kupferstiche kopiert oder verwertet sind, beweist, dass sie diesem Zwecke auch tatsächlich entsprochen haben.

Die Kupferstichtechnik ist ungleich beweglicher und bildungsfähiger als der Holzschnitt und gestattet eine viel individuellere, mannigfaltigere Behandlung. Die Geschichte des Kupferstiches hat deshalb durchaus nicht bloss die Entwickelung der Technik zu betrachten, sondern vielmehr in erster Linie zu beobachten, wie die künstlerischen Absichten der selbständigen Meister, der Maler-Stecher, durch die Technik zum Ausdruck gebracht werden; sie ist also im wesentlichen ein Teil der Geschichte der Malerei. Haben doch fast alle Heroen des Pinsels mehr oder weniger eifrig den Kupferstich oder die Radierung gepflegt. Der Holzschnitt ist bis auf die seltenen Fälle, in denen die Zusammenarbeit von Zeichner und Formschneider eine besonders innige war, der Künstler den Techniker ganz zu meistern verstanden hat, fast immer Kunst aus zweiter Hand, deshalb auch so sprunghaft und ungleichmässig in seiner

Entwickelung, man möchte sagen kurzatmig, der Kupferstich der Maler-Stecher ist dagegen immer unmittelbare Emanation des künstlerischen Genius und in seiner Entwickelung durchaus konsequent und kontinuierlich.

Schon in der ersten Epoche der Kupferstecherkunst im XV. Jahrhundert treten uns neben unbedeutenderen, handwerksmässigen Stechern, die sich übrigens meist nach und nach als blosse Kopisten entpuppen, eine Reihe von Meistern ersten Ranges entgegen. Für den Erzähler ist es eine grosse Freude, wenn er seine Leser gleich beim Beginne seiner Darstellung mit einem so feinen und liebenswürdigen Künstler bekannt machen darf, wie dem Meister, dessen Arbeiten wir bis jetzt als die frühesten unter den bekannten deutschen Kupferstichen ansehen müssen. Es hat sich mit Sicherheit feststellen lassen, dass der Meister der Spielkarten, wie man unseren Künstler nach den Stichen, in denen seine Individualität zuerst erkannt wurde, genannt hat, schon in den vierziger Jahren des XV. Jahrhunderts tätig gewesen sein muss. In Handschriften aus den Jahren 1446, 1448 und 1454 (Brüssel, Bibl. Royale; Paris, Bibl. de l'Arsenale und St. Gallen) sind einige Blätter seines Kartenspiels kopiert. Diese Stiche des Meisters, die offenbar nicht seine ersten Arbeiten gewesen sein können, müssen also mindestens einige Zeit vorher, im Anfange der vierziger Jahre des XV. Jahrhunderts entstanden sein.

Eine gewisse Steifheit und Ungeschicklichkeit der Bewegungen und der Gewandbehandlung beeinträchtigt kaum den Reiz seiner anmutigen, jugendfrischen Gestalten; die Stilisierung einzelner Formen und die Befangenheit im Ausdrucke lassen die Fülle der unmittelbaren Naturbeobachtungen, die sich daneben geltend machen, und die liebliche Zartheit der Empfindung um so mehr hervortreten. Die Gestalten sind kurz mit grossen rundlichen Köpfen und vollen Formen, und auch die Gewandbehandlung ist ganz weich und rund. Viele Bewegungen sind äusserst fein wiedergegeben und besonders die Tiere und Pflanzen auf den Spielkarten mit liebevoller Sorgfalt studiert. Der Grabstichel ist schon ganz fügsames Instrument in der Hand des Künstlers, dessen Absicht er offenbar voll zur Geltung bringt. Feine geradlinige, fast nirgends gekreuzte Schraffierungslinien schattieren in unregelmässigen Zügen die Formen von der kräftigen Umrisslinie zum Lichte hin. In den zarten Übergängen vom Schatten zum Licht gibt sich das Streben nach farbiger, der Miniaturmalerei ähnlicher Wirkung zu erkennen. Ausser seinem Meisterwerke, dem Kartenspiele (s. Abb.) sind noch einige Madonnen, Passions- und Heiligen-Darstellungen

von ihm erhalten, die sich alle durch die gleiche Sorgfalt und Zartheit der Technik und durch die grösste Anmut der Gesichtsbildung auszeichnen. Die



Meister der Spielkarten, Cyclamendame aus dem Kartenspiel.

Kupferstiche des Meisters der Spielkarten bilden eine Parallelerscheinung zu den Holzschnitten der ältesten deutschen Biblia pauperum (Heidelberg), die in den Kostümen und im Stil mit ihnen eine gewissse Verwandtschaft zeigen.

Seit wir die Gemälde von Meistern wie Lucas Moser, Konrad Witz und Hans Multscher näher kennen gelernt haben, kann uns eine solche künstlerische Erscheinung wie die des Stechers der Spielkarten in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts nicht mehr in Erstaunen setzen oder zu einem Zweifel an seinem deutschen Ursprunge veranlassen. Der Meister scheint von der Eyck-Schule so gut wie unabhängig geblieben zu sein, oder wenigstens das, was er von ihr gelernt hat, ganz selbständig verarbeitet zu haben. Seine Heimat ist wahrscheinlich in Süd-West-Deutschland zu suchen. In Formen und Gefühlsausdruck steht er den Kölnischen Malern jener Zeit besonders Stephan Lochner, der aber auch aus der Bodenseegegend stammte, nahe.

Ohne Frage sind Werke wie die des Meisters der Spielkarten nicht die ersten Versuche in der Verwendung der Gravierungstechnik für den Bilddruck gewesen; es sind uns aber frühere Arbeiten dieser Art bisher nicht bekannt geworden. Auch der Verfertiger der wegen ihrer Datierung berühmten Passion von 1446, die aus dem Besitze Renouviers in das Kupferstichkabinett zu Berlin gelangt ist, kann nicht, wie das bis vor kurzem geschehen ist, als ein Vorgänger unseres Meisters, sondern eher als sein Schüler, angesehen werden. Er erscheint neben ihm roh und unbeholfen, obwohl seine Zeichnung viel weniger ungeschickt ist, als sie es auf den ersten Blick zu sein scheint. Das Streben nach Lebhaftigkeit der Bewegung und des Ausdruckes führt ihn oft zur Grimasse und zu Härten der Komposition und der Formen, die der Meister der Spielkarten feinfühlig zu vermeiden wusste. In der Technik folgen beide Stecher den gleichen Prinzipien, der Meister der Passion von 1446 steht aber im Geschick und Geschmack der Linienführung, in der Feinheit der Schraffierungen und in der Sorgfalt der Ausführung des Beiwerkes hinter dem Meister der Spielkarten weit zurück, der der erste glänzende Stern der deutschen Kupferstechkunst bleibt, und dessen Werkstätte für die Verbreitung dieser Technik von grosser Bedeutung gewesen sein muss.

Neben ihm sinken nicht nur die gleichzeitigen Stecher, sondern auch die meisten seiner Nachfolger fast zu roher Handwerklichkeit herab. Hervorzuheben ist der sogenannte Meister des Johannes Baptista, dessen Arbeiten sich durch ein nicht gewöhnliches Streben nach treuer Nachahmung der natürlichen Formen auszeichnet. Ausschliesslich Kopist ist der Meister mit den Bandrollen, früher Meister von 1464 genannt, der technisch von der Art des Meisters der Spielkarten ausgeht, aber auch nach späteren, mehrfach sogar nach

italienischen Vorbildern arbeitet und eine eigentümliche, derbe Manier und Formenbildung aufweist.

Nach dem Meister der Spielkarten können wir erst wieder in den zahlreichen Werken eines Künstlers, den wir in Unkenntnis seines Namens nach den auf einigen seiner Blätter eingestochenen Buchstaben und Jahreszahlen den Meister E. S. von 1466 (oder 1467) zu nennen uns begnügen müssen, einen merkbaren Fortschritt in Formen und Technik feststellen. Er repräsentiert die zweite Periode des deutschen Kupferstiches. Über seine Heimat hat sich bisher aus Inschriften und Wappen auf seinen Stichen nur ermitteln lassen, dass er in Oberdeutschland, höchst wahrscheinlich im Elsass tätig gewesen sein müsse. Aus der Art, wie er die Schmuckteile behandelt, und aus den von ihm gestochenen Vorlagen für Ornamente und Geräte lässt sich mit grösster Wahrscheinlichkeit folgern, dass er, wie wohl die meisten anderen Stecher dieser Zeit, Goldschmied gewesen sei. In der persönlichen Ausbildung des Meisters E. S. bezeichnen die wenigen 1466 und 1467 datierten Arbeiten wahrscheinlich den Endpunkt seiner Tätigkeit; er mag erst spät als berühmter und viel nachgeahmter Meister für notwendig gehalten haben, seine Blätter zu bezeichnen und scheint auch hierin ein Neuerer gewesen zu sein. Die Werke der niederländischen Maler, besonders Rogers van der Weyden, hat er offenbar sehr eingehend studiert und sich ihre Errungenschaften zur Ausbildung eines selbständigen, ganz individuellen Stils zu Nutze gemacht, von ihrer Kompositionskunst aber nur sehr wenig profitiert. Seine Gestalten sind sehr schlank, feinknochig und mager, sehr lebhaft, oft etwas steif, immer aber verständig bewegt und sehr ausdrucksvoll. Die Gesichter sind selten anmutig zu nennen, sein Typus mit breiter, hoher Stirn, vollen Backen, langer, nicht eingesattelter, nach innen eingebogener Nase und kleinem, zugekniffenem Munde ist fast immer der gleiche, leicht erkennbare. So gelingen ihm ideale Gestalten, wie die Christi und der Madonna, viel weniger als individuelle Bildungen. Seine Kenntnis des nackten Körpers ist noch recht dürftig, unter den überreichen, eckigen Falten der Gewänder weiss er jedoch die Formen und Bewegungen oft ganz richtig anzudeuten.

Für die Ausbildung der Technik ist der Meister E. S., der hierin wohl ein Schüler oder wenigstens Nachfolger des Meisters der Spielkarten gewesen ist, epochemachend und nicht nur in Deutschland vorbildlich geworden. Er ist der erste Stecher, der die Technik schon soweit beherrscht, dass sein Grabstichel

geschmeidig wie eine Zeichenfeder allen feinen Biegungen der Formenumrisse



Meister E. S. Tronende Madonna mit dem Kinde und Engeln. Lehrs 76.

folgt. Durch Massen feiner, gerader, in den tiefen Schatten schräg einander

schneidender, nach dem Lichte zu in Punkte auslaufender Strichelchen weiss er plastische Rundung und einen gut abgewogenen Gesamtton zu erzielen. Sein Hauptwerk ist die bekannte grosse Madonna von Einsiedeln, 1466 datiert (Lehrs 81), die wohl als Gedenkblatt für das an dem berühmten Wallfahrtsort gefeierte Fest der Engelweihe ausgeführt worden ist. Es stellt die Kapelle dar, in der Pilger vor dem Altar der Madonna knieen, und darüber auf der Empore die Dreieinigkeit mit vielen Engeln. Unter den ungefähr 300 Stichen, die dem Meister E. S. zugeschrieben werden dürfen, sind heilige und profane Gegenstände jeder Art vertreten, neben vielen biblischen Darstellungen, Madonnen, (siehe die Abb. von Lehrs 76) und Heiligen, Liebesszenen, Spielkarten, Alphabete, Wappen und anderes mehr. Die Interieurs, in denen freilich, ebenso wie in den Gebäudeansichten, die Perspektive recht mangelhaft ist, sind liebevoll geschildert, die landschaftlichen Hintergründe meist noch recht dürftig und schematisch; dagegen sind die übermässig grossen Pflanzen, die den Vordergrund zu füllen pflegen, sehr gut gezeichnet. Besonders geistvoll sind die Tiere beobachtet und dargestellt. Er ist ein starkes, herbes Talent, das mit Erfolg nach der Beherrschung der einzelnen Form strebt, aber die einzelnen Teile noch nicht in das naturgemässe Verhältnis zu einander und zum Raume zu setzen vermag; er komponiert noch als echter Goldschmied ganz flächenhaft und ornamental.

Der Einfluss des Meisters E. S. muss sehr stark gewesen sein und zeitlich wie räumlich weithin gewirkt haben. Das beweist nicht bloss die grosse Anzahl von Kopien, die in Deutschland wie in den Niederlanden und in Italien nach seinen Stichen gefertigt worden sind, und die starke Benutzung von Motiven aus ihnen vornehmlich für kunstgewerbliche Arbeiten, sondern vor allem auch die schulbildende Wirkung seiner Technik. Die dem sogenannten Meister der Sibylle zugeschriebenen Blätter, besonders die Darstellung der Sibylle mit dem Kaiser Augustus, die eine weichere und malerischere Behandlung der Formen und der Landschaft zeigen, werden jetzt für frühe Arbeiten des Meisters E. S. selber angesehen. Die enge Anlehnung der schwächeren Künstler an den kraftvollen Meister kann uns nicht wundern, wenn wir sehen, dass auch die selbständigsten und bedeutendsten seiner Zeitgenossen und Nachfolger im wesentlichen von seiner Technik ausgehen, mag auch der gewaltige Fortschritt ihre Herkunft nur schwer kenntlich machen.

Das ist in erster Linie bei Martin Schongauer der Fall, dem ältesten

deutschen Kupferstecher, den wir auch als Maler kennen. Er ist höchst wahrscheinlich nach 1445 in Kolmar als Sohn eines von Augsburg dorthin eingewanderten Goldschmiedes geboren, war 1465 in der Leipziger Universität immatrikuliert, also wohl ursprünglich für die Gelehrtenlaufbahn bestimmt. Seine künstlerische Ausbildung wird er in der Werkstatt des Vaters begonnen und unter dem Einflusse Rogers van der Weyden oder seiner Werke vollendet haben. Er ist in Kolmar und in Breisach, wo er 1491 stirbt, als Maler und Stecher tätig gewesen. Wir kennen von ihm 113 Kupferstiche, die alle mit seinem Monogramm M. † S. bezeichnet sind. In seinen religiösen Darstellungen hat er Gestalten von edler Reinheit des Ausdrucks und von hoher Würde der Erscheinung geschaffen, besonders in der Madonna und Christus, dessen Typus lange vorbildlich geblieben ist. Allen seinen Menschen ist eine gewisse kindliche Befangenheit eigen, der Zauber eines unschuldvollen Gemütes, und doch weiss er Intelligenz und bewusste Grösse fühlbar zu machen und in den dramatischen Szenen der Handlung die grösste Lebendigkeit der Bewegung und Energie zu verleihen. Vor allem aber folgt er mit überraschendem Scharfblick der natürlichen Erscheinung der Gegenstände bis in die feinsten Einzelheiten und gibt Formen und Bewegungen fast immer mit genialer Sicherheit wieder. Dies hervorragende Talent in der Naturbeobachtung und die ausserordentliche Lebhaftigkeit seiner reichen Phantasie haben ihm die Bewunderung selbst der grössten Meister der entwickelten italienischen Kunst, wie Michelangelos eingetragen. Seine Werke sind ausserordentlich häufig, auch in den romanischen Ländern und in den Niederlanden kopiert und viel studiert worden.

Wie in der freien Natürlichkeit der Formen und in der Anmut und Tiefe des Ausdrucks geht Schongauer auch in der Technik ein gewaltiges Stück über den Meister E. S. hinaus. Er ist der Vertreter der dritten und letzten Entwickelungsstufe des deutschen Kupferstiches im XV. Jahrhundert. Sein Hauptverdienst darf man wohl darin sehen, dass er zuerst den Wert der einzelnen Linie ganz erkannt und zur Geltung gebracht hat. Von dem unruhigen Gewirr planlos neben- und durcheinander gezogener Schraffierungslinien, die in den früheren Stichen die Formen gestalten sollten, schreitet Schongauers Technik zu einer wohlüberlegten, planmässigen Verwendung sorgfältig, bestimmt und klar gezogener einzelner Linien fort. In seinen früheren Arbeiten macht sich jene Unruhe in den dunklen Tönen noch bemerkbar. Die tiefen Schatten sind durch engere Massen von Strichen hergestellt und werden durch feinere, hakenartige

Linien und Punkte in das Licht übergeleitet. Später beschränkt sich die Schraffierung auf wenige lange und gleichmässige Linienzüge, die in den Tiefen durch Kreuzlagen verstärkt werden, nach dem Lichte zu in Spitzen mit spärlichen vorgelegten Punkten ausgehen und sich der Modellierung folgend runden. Er erreicht so eine bis dahin unbekannte Tiefe und Klarheit der Schatten und Zartheit der Übergänge und zugleich eine grosse Ruhe der Töne, die er nun ganz nach dem gewollten malerischen Eindruck abzustimmen imstande ist. Diese Tendenz in der Entwickelung der Schongauerschen Technik ist in den einzelnen Stichen ganz deutlich zu verfolgen und auch im wesentlichsten immer richtig erkannt worden, obwohl im einzelnen die Datierungen sehr schwanken. Ein äusseres Merkmal, die steilere Form des Buchstabens M im Monogramme unterstützt die Unterscheidung der frühesten Arbeiten des Meisters von denen der mittleren und der späteren Zeit, wo die Schenkel des M nicht senkrecht sondern immer schräg gestellt sind.

Zu den frühesten Werken Schongauers gehört vor allem die Madonna auf dem Halbmond (B. 31), die noch einen ganz hellen, unruhigen Ton zeigt, der Schmerzensmann (B. 69), die Madonna mit dem Papagei (B. 29), dann eine Reihe seiner grössten und bedeutendsten Stiche wie die berühmte Versuchung des heiligen Antonius (B. 47), die mit ihren bizarren und doch so naturgemäss aus Gliedern von Fischen, Käfern, Kröten und dergleichen zusammengesetzten Teufelsfratzen die grösste Bewunderung erregte; dann die Darstellungen aus der Jugendgeschichte Christi in grossem Formate, die offenbar eine Folge bilden sollten: die Geburt Christi (B. 4), die Anbetung der Könige (B. 5), die Flucht nach Ägypten (B. 7), der Tod Mariae (B. 33) und vor allem das herrliche, an feinen Beobachtungen und künstlerischen Schönheiten überreiche, grosse Blatt der Kreuztragung (B. 21), dessen ergreifendes Hauptmotiv Dürer und Raffael zu benutzen nicht verschmäht haben. Die zeichnerische Vorzüglichkeit aller dieser Werke lässt vermuten, dass Schongauer schon ein reifer Meister war, als er sich dem Kupferstiche zuwandte, oder dass wir seine frühesten Versuche nicht kennen. Es mag auch ein frühreifes Talent gewesen sein, das schnell die Höhe der Vollendung erreicht und dann seinen Stil nicht mehr wesentlich verändert hat. Für die Erkenntnis seiner Entwicklung sind wir fast ausschliesslich auf die Kupferstiche angewiesen, da nur wenige, nicht einmal sicher authentische und fast durchgehends undatierte Bilder von ihm bekannt sind. Starke Stilunterschiede können wir in den Formen der Kupferstiche nicht beobachten, nur lässt



Martin Schongauer, Die Verkündigung.

sich die Umgestaltung der Typen von der noch an Roger erinnernden Herbheit und Knochigkeit zu grösserer Anmut, Weichheit und Rundlichkeit der Formen,

zu grösserer Lebendigkeit und Gelenkigkeit der Bewegungen und zu tieferer Vergeistigung des Ausdrucks deutlich wahrnehmen.

Die Arbeiten der mittleren Zeit glaubt man nach dem stärkeren Überwiegen der Kreuzschraffierungen und dem Verschwinden der Häkchen bestimmen zu können. In diese Zeit gehört die Passionsfolge (B. 9—20), die Apostel (B. 34—45) und ausser vielen anderen das besonders schöne Noli me tangere (B. 26), in dem das Unkörperliche der Gestalt Christi wunderbar fein angedeutet ist. In den vermutlich spätesten Stichen wird die reine, klare Linie und die kräftige Kreuzschraffierung ganz massgebend für die Formengestaltung, die Kontraste zwischen den sehr tiefen Schatten und den grossen, hellen Flächen werden stärker, die Umrisse an der Schattenseite dicker. Zu den spätesten Arbeiten Schongauers gehören die Madonna im Hofe (B. 32), die Madonna auf der Rasenbank (B. 30), die Verkündigung (B. 3, s. Abb.), die Folge der klugen und der törichten Jungfrauen (B. 77—86) und manche der kleinen Heiligen, wie die h. Katharina (B. 64), deren Vergleichung zum Beispiel mit der h. Agnes (B. 62) für den Unterschied der späteren von der früheren Technik sehr lehrreich ist. Überhaupt scheint Schongauer später die kleineren Formate bevorzugt zu haben. Auch die Genredarstellungen, wie die sich prügelnden Lehrjungen (B. 91), der Müller mit der Eselin und dem Eselfüllen (B. 89, s. Abb. S. 57) und die technisch besonders virtuosen ornamentalen Blätter, die ohne Zweifel als Vorlagen für Goldschmiedearbeiten gedacht waren, wie der Bischofsstab (B. 106), das grosse Rauchfass (B. 107) und die Runde mit Wappenhaltern (B. 96—105) sind wohl sicher in der letzten Zeit entstanden.

Als Albrecht Dürer auf seiner Wanderschaft, die er 1490 antrat, nach Kolmar kam, fand er Meister Martin nicht mehr unter den Lebenden, aber dessen Brüder nahmen ihn, wie uns erzählt wird, freundlich auf. So gross Schongauers Einfluss gewesen ist, von seinen unmittelbaren Schülern und im besonderen von seinen Brüdern wissen wir nichts. Das Monogramm L ✝ S, das sich auf einigen in Schongauers Art gestochenen Blättern findet, hat man auf Martins Bruder Ludwig gedeutet; weniger wahrscheinlich ist die Existenz eines anderen Bruders Bartel, dem man eine Anzahl von Stichen mit dem Monogramm b ✝ S, das aber wohl eher „b g“ als „b s“ gelesen werden muss, hat zuweisen wollen. Unter den Stechern, die nicht nur, wie das sehr viele taten, Schongauers Blätter kopierten, sondern unmittelbar von seiner Kunstweise und Technik ausgehend mit einer gewissen Selbständigkeit arbeiteten, sind besonders die beiden Meister zu

nennen, deren Stiche mit A. G. und W. H. bezeichnet sind. Den ersten glaubte man als Albert Glockenton, der aus einer Nürnberger Miniatorenfamilie stammte, zu kennen, den anderen hat man, ebenfalls nur nach unsicherer Tradition Wolf Hammer genannt. Ein Schüler des Kolmarer Meisters muss auch der niederrheinische Stecher mit dem Monogramm B. R. und einem Anker gewesen sein. Nur als Kopisten Schongauers kennen wir den Meister I. C., der durch das seinem Monogramm beigefügte Wappen von Köln seine Heimat anzudeuten scheint.

Ein geistreicher, selbständiger Künstler, der seine Ausbildung offenbar vornehmlich Schongauer verdankt, ist der Meister L. Cz., den man früher fälschlich mit Lucas Cranach zu identifizieren suchte. Mit seinem Lehrer hat er den Reichtum der Erfindung und das Gefühl für Anmut und malerische Wirkung gemein, wenn er ihm auch an Kraft der Formengestaltung weit nachsteht. Seine Versuchung Christi und die Flucht nach Ägypten gehören zu den reizvollsten Leistungen der Schongauerschule. Auch der Meister B. M. verdient unter den Nachfolgern Schongauers eine ehrenvolle Erwähnung, und sein Hauptwerk, Johannes auf Pathmos, eine eingehendere Betrachtung. Wenzel von Olmütz hat dagegen die Aufmerksamkeit der Forschung über Gebühr in Anspruch genommen, hauptsächlich, weil man kurze Zeit seine mit dem Buchstaben W bezeichneten Stiche fälschlich Michael Wohlgemut zuschreiben zu können geglaubt hat. Er scheint ausschliesslich Kopist gewesen zu sein und hat ausser Schongauers Tod Mariae, der mit seinem vollen Namen und dem Datum 1483 bezeichnet ist, auch Stiche vieler anderer gleichzeitiger Meister, darunter auch frühe Blätter Dürers sorgfältig und geschickt, aber etwas mechanisch nachgestochen.

Das grösste Interesse haben für uns die wenigen, aber künstlerisch bedeutenden Blätter, die Veit Stoss (1447—1533), der berühmte Nürnberger Bildhauer, gestochen und mit seinem Handzeichen f ✧ S versehen hat, besonders eine Madonna (s. Abb.), die Auferweckung des Lazarus und eine Pietà. Seine Zeichnung ist etwas manieriert, aber sicher und kräftig, während in seiner Technik der Mangel an Übung und an System in der Verwendung der Linien sich bemerkbar macht. Auch von dem Bildhauer Jörg Syrlin kennen wir einen Kupferstich, der den Entwurf zu einem Taufbecken darstellt. Oberdeutscher, vielleicht Nürnberger, ist wohl auch der Monogrammist W. B., ein Meister von ähnlicher Unabhängigkeit in der Formgebung, von dem nur einige Brustbildnisse erhalten sind, und in dem man den Maler Bartholomaeus Zeitblom hat sehen wollen.



Veit Stoss, Madonna mit dem Kinde.

Zwischen Schongauer und Dürer hebt sich der Meister des Amsterdamer Kabinetts (oder des Hausbuches, auch von 1480 genannt) als der bedeutendste Vertreter der deutschen Stechkunst im XV. Jahrhundert hervor; er nimmt aber nicht eigentlich eine vermittelnde Stellung zwischen den beiden Heroen ein, sondern stellt sich in seiner genialen Originalität abseits von ihnen. Seinen Namen verdankt er dem Umstande, dass der grösste Teil seiner überaus seltenen, meist nur in einem oder zwei Exemplaren erhaltenen Stiche im Kupferstichkabinett zu Amsterdam aufbewahrt wird. Die Kostüme seiner Figuren zeigen ihn im letzten Viertel des XV. Jahrhunderts tätig. Man hielt ihn früher für einen Niederländer, aber nicht nur der Stil seiner Kunst weist deutlich auf die Gegend von Schwaben oder den Mittelrhein hin, sondern auch einzelne äussere Umstände. Von den zahlreichen Holzschnitten, deren Vorzeichnungen nach neuerer Annahme von unserem Meister herrühren sollen (s. oben), vermag ich in keinem einzigen seinen persönlichen Stil zu erkennen. Dagegen darf man ihm mit Sicherheit eine Reihe von Zeichnungen in dem sogenannten „Mittelalterlichen Hausbuche" in Wolfegg, zuschreiben. Er ist ebenso als der Maler einer Anzahl von Bildern aus Mainzer Kirchen erkannt worden, und deshalb der Mittelpunkt seiner Tätigkeit in diese Stadt, in der er jedenfalls Schule gemacht zu haben scheint, versetzt worden. Dass der Meister des Amsterdamer Kabinetts Maler war und ganz als Maler auch den Zeichenstift und den Grabstichel handhabt, lassen seine Stiche deutlich erkennen. In ihrer Wirkung zeichnen sie sich vor allem, was das XV. Jahrhundert geschaffen hat, durch eine bewunderungswürdig fein nuancierte Farbigkeit der Töne aus. Er eilt seiner Zeit auch darin voraus, dass er augenscheinlich nicht nur mit dem Grabstichel arbeitet, sondern hauptsächlich mit der Nadel in ganz freier Führung die Formen behandelt und mit dieser damals ganz neuen Technik der Wirkung der Radierung in den tiefen, farbigen Schatten wie in den duftigen Fernen der Landschaft sehr nahe zu kommen imstande ist (s. Abb.).

Ein Drittel seines ungefähr 90 Blätter umfassenden Werkes besteht aus Bildern des gewöhnlichen Lebens, das er mit liebenswürdiger Unbefangenheit und seltener Schärfe beobachtet hat. Auch die religiösen und allegorischen Darstellungen, die unter den Arbeiten des Meisters die Mehrzahl bilden, sind von einer tief und zart empfundenen Menschlichkeit erfüllt. Die leichte, skizzenhafte Behandlung erhöht den Reiz seiner ungemein lebendigen und empfindungsvollen Vortragsweise. Er beherrscht die äussere Form und weiss die charakter-



Meister des Amsterdamer Kabinetts. Die Kreuzigung.

volle Hässlichkeit seiner alten Heiligen wie die liebreizende jugendliche Schönheit seiner Madonnen und seiner verliebten Herren und Damen gleich

vorzüglich wiederzugeben. Er ist ein wahrer Künstler, der uns in seinen Stichen ein volles poetisches Bild des Lebens in allen seinen Stimmungen von Liebeslust bis zum Todesschauer gibt. Die subtile Technik der Stiche kann nur eine sehr geringe Anzahl von Abdrücken zugelassen haben. Von ihrem praktischen Zwecke können wir uns deshalb schwer eine Vorstellung machen. Es sind keine eigentlichen Studien, vielmehr fein durchdachte und abgerundete, bildmässige Kompositionen, die am ehesten noch zu Vorbildern für die lernbegierige Kunstjugend bestimmt gewesen sein könnten. Wir müssen doch wohl annehmen, dass es in Deutschland schon damals Liebhaber gegeben habe, die solche Feinheiten vom rein künstlerischen Standpunkte aus zu würdigen wussten. Die Blätter des Meisters des Amsterdamer Kabinetts sind jedenfalls sehr geschätzt gewesen und eifrig von verschiedenen Stechern kopiert worden, vornehmlich von Wenzel von Olmütz und von dem als Kopisten nach Schongauer schon erwähnten Monogrammisten b ♁ g, der auch in der Art seiner Zeichnung den Meister nachahmt und wohl in seiner nächsten Nähe tätig gewesen sein wird.



Meister P. P. W., Nelkendame aus dem Kartenspiel.

Höchst wahrscheinlich ein Kölner ist der Meister P. P. W., dessen Arbeiten mit denen der niederländischen Stecher F. V. B. und Israel von Meckenem formale und technische Verwandtschaft aufweisen. Das Schlussblatt seines Kartenspiels in rundem Format (s. Abb.) bildet das Wappen der Stadt Köln; es ist also jedenfalls dort angefertigt und auf den Markt gebracht worden. Dem Umfange nach ist sein Hauptwerk eine 112 × 52 cm grosse Darstellung des „Schwabenkrieges", des unglücklichen Feldzuges, den Kaiser Maximilian im Jahre 1499 gegen die Schweizer unternahm, die grösste Arbeit des deutschen Kupferstiches im XV. Jahrhundert. Sie ist mit einer längeren Inschrift in kölnischem Dialekt versehen. Das Schlachtfeld ist in Vogelperspektive dargestellt und durch Episoden des Kampfes und des Lagerlebens mit meist zu gross angelegten Figuren reich belebt. In der Ausführung des Details können diese und

andere Werke des begabten Künstlers zu den vorzüglichsten Leistungen des deutschen Kupferstiches gerechnet werden. Die Tiere und die Blumen, die auf



Meister M. Z., Das Liebespaar

den Karten die Farben bilden, sind sehr gut beobachtet und besonders die Pferde oft ausgezeichnet modelliert und elegant bewegt. Seine Männertypen erinnern

an holländische Derbheit und Kraft, die Gesichter der Frauen haben eigentümlich hohe, runde Stirnen und fast kugelförmige Backen. Seine Formen sind im allgemeinen etwas weich und wulstig und sehr zart und rund modelliert. Als ein niederrheinischer Stecher kann wahrscheinlich auch der Monogrammist P. M. angesehen werden, der künstlerisch noch Beziehungen zur Van Eyck-Schule erkennen lässt.

Zum Schlusse mögen noch zwei deutsche Stecher genannt werden, deren Tätigkeit allerdings zum Teil schon dem XVI. Jahrhundert angehört, die aber doch eher als Nachzügler aus dem XV. Jahrhundert denn als Vertreter der neuen Zeit betrachtet werden müssen. Nikolaus Alexander Mair von Landshut (um 1492—1514) ist kein grosser Zeichner oder Techniker, aber ein geschickter Erzähler von Begebenheiten des Alltagslebens. Der wahrscheinlich in Bayern tätige Meister M. Z., dem man unter vielen anderen auch den Namen Matthäus Zasinger beigelegt hat, ist in der Formengebung auch nicht sehr sicher und präzis, aber viel feiner und geschickter als Mair. Er ist offenbar von italienischen Vorbildern ebensowenig wie von Dürer unabhängig. Eine allegorische Gestalt, ein nacktes Weib auf einem Totenschädel, erinnert sehr an Dürers grosses Glück. Überhaupt sind seine Formen und Gewänder schon cinquecentistisch voll und üppig. Zwei seiner Hauptblätter, ein grosses Turnier und ein Patrizierball, sind 1500 datiert, eine Madonna 1501 und eine Genredarstellung, eine Dame, die in einem Zimmer einen Herrn umarmt, 1503. Seine Technik ist ganz entwickelt, frei und routiniert, macht aber den Eindruck einer gewissen Flüchtigkeit; er verwendet Kreuzschraffierungen, verschiedenartige, sehr zarte und feine Strichbildungen in effektvoller Mischung und weiss seinen Blättern einen feinen Silberton zu geben (s. Abb.).

Es ist wohl möglich, dass die Kupferstichtechnik in den Niederlanden zur gleichen Zeit oder gar noch früher als in Deutschland in Übung gekommen sei. Wir besitzen zwar hierfür keine Beweise, kennen auch keinen niederländischen Stich, der vor den frühesten deutschen Arbeiten entstanden sein müsste, eine Reihe von Werken, die mit Wahrscheinlichkeit in die Niederlande versetzt werden können, machen aber in Formen und Technik einen so altertümlichen Eindruck, dass man ihre Entstehung wohl in die erste Hälfte des XV. Jahrhunderts hinaufrücken darf. Als die ältesten niederländischen Stecher gelten der Meister des Todes Mariae, der temperamentvolle und hochbegabte,

wenn auch etwas bizarre Meister des Kalvarienberges, der Meister des Bileam und der Meister der Liebesgärten. Die meist umfangreichen Blätter dieses letzteren verdienen zwar nicht wegen ihrer künstlerischen Qualitäten eine besondere Erwähnung, wohl aber, weil die Darstellungen, die den galanten Liebesverkehr der vornehmen Herren und Damen der burgundischen Gesellschaft schildern (s. Abb.), grösseres Interesse erregen. Die Figuren sind sehr steif und die Bewegungen äusserst ungeschickt und plump, die Bäume und Pflanzen stark stilisiert, fast ornamental behandelt; in der Darstellung der Tiere



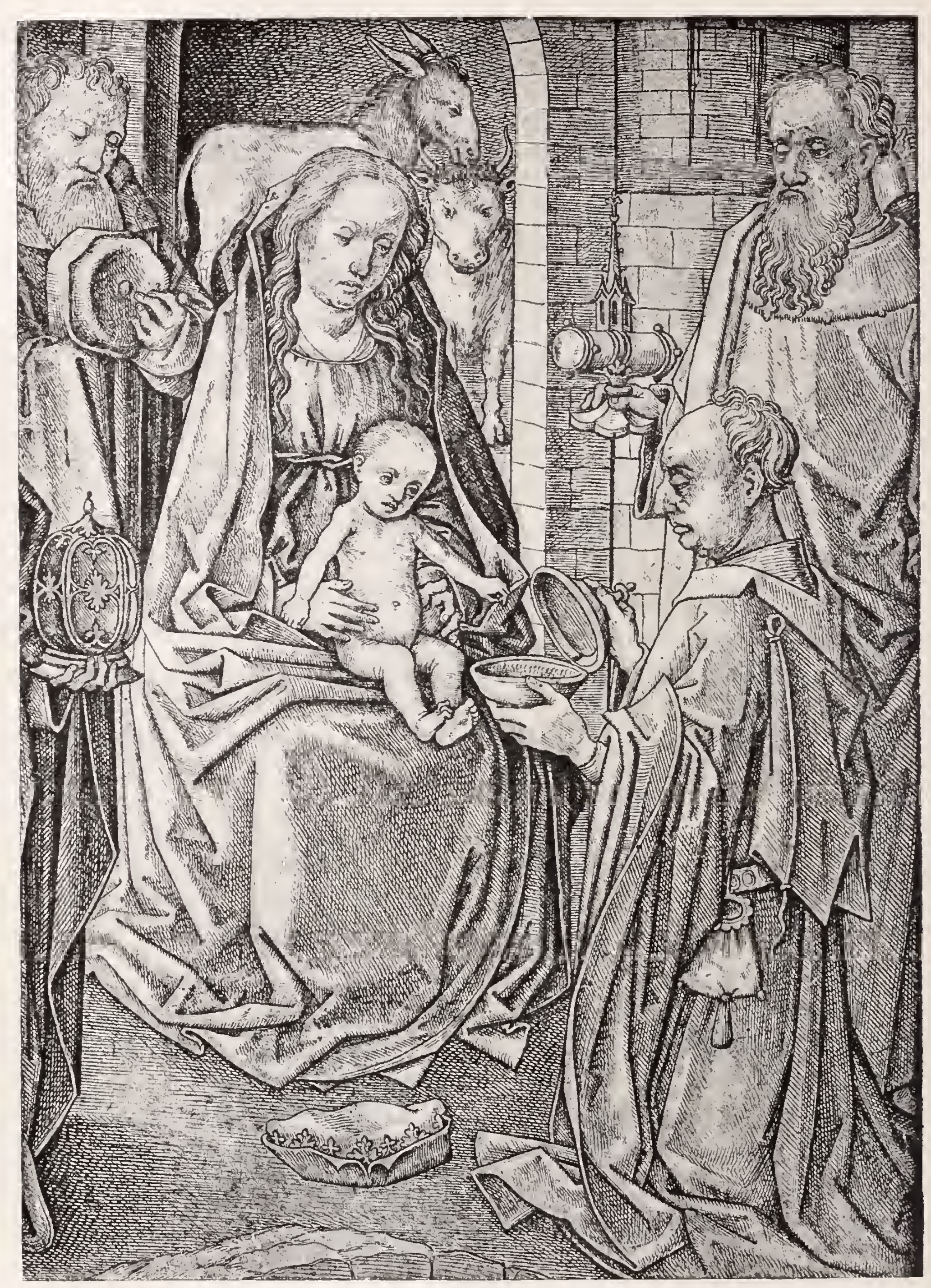
Meister der Liebesgärten, Ausschnitt aus dem grossen Liebesgarten.

und des Beiwerkes gibt sich dagegen öfters etwas mehr Geschick und Beobachtung zu erkennen.

Erst in der zweiten Periode, in der Zeit des Meisters E. S. und Schongauers, wird es möglich, einige genauer umschreibbare Persönlichkeiten mit einer gewissen Sicherheit als Niederländer zu bezeichnen. Der Meister der Berliner Passion, offenbar ein Schüler des Meisters der Spielkarten, auf dessen Stichen sich niederländische Inschriften finden, ist höchstwahrscheinlich als Goldschmied seit etwa 1457 bis zur Mitte der sechziger Jahre in Bocholt tätig gewesen. Israel van Meckenem (geb. zwischen 1440 und 50, gest. in



Israel von Meckenem, Das Duett.



Meister J. A. M. von Zwolle, Ausschnitt aus der Anbetung der Könige.

Bocholt 1503), dessen stilistische Beziehung zu ihm schon lange erkannt worden ist, und der ebenfalls in Bocholt als Goldschmied tätig war, soll, wie man neuerdings nachzuweisen versucht hat, sein Sohn und Nachfolger gewesen sein. Der Meister der Berliner Passion ist nicht ohne Verdienst, besitzt aber keinen bestimmt ausgeprägten künstlerischen Charakter, Israel glänzt nur durch seinen emsigen Fleiss. In seinen ungefähr 600, zum Teil recht umfangreichen Blättern kopiert er unermüdlich, was ihm unter die Augen kommt, besonders die Stiche des Meisters E. S., Schongauers, des Hausbuchmeisters und selbst frühe Arbeiten Dürers, daneben aber auch Gemälde, wie die Augsburger Dombilder des älteren Holbein und anderes mehr. Der spezifisch niederländische Charakter tritt deshalb bei ihm viel weniger stark hervor als bei anderen mehr originalen Stechern. Am frischesten und anziehendsten wirken diejenigen seiner Blätter, in denen er aus der unmittelbaren Anschauung des Alltagslebens schöpft, wie zum Beispiel die Kartenpartie (P. 251), der Tanz der Verliebten (B. 201), das Duett (B. 174, s. Abb.) und das Doppelbildnis, in dem er sich neben seiner Gattin dargestellt hat (B. 1).

Wenig bedeutend sind die zehn Illustrationen der 1476 von Colard Mansion in Brügge gedruckten Erzählungen Boccaccios von berühmten Unglücklichen, die von einem Unbekannten in Kupferstich ausgeführt sind, dagegen zeigen der Meister W., der vermutlich beim Meister E. S. in die Schule gegangen ist, und besonders der Meister I. M. oder I. A. M. von Zwolle schon eine stärker ausgeprägte Eigenart. Hier tritt die Verwandtschaft der Stecher mit der holländischen Malerei ganz klar zu Tage, wenn auch besonders der Meister von Zwolle in derben, naturalistischen Motiven — zum Beispiel in dem Apostel, der beim Abendmahl sich die Nase mit den Fingern schnäuzt — in den plumpen, groben Typen, dem leidenschaftlich erregten Ausdruck der Gesichter und in der übertriebenen Heftigkeit der Bewegungen sich von der stimmungsvollen Ruhe der Gemälde sehr weit, oft bis zur Karikatur entfernt. Seine Technik ist sehr klar und regelmässig, aber etwas nüchtern und trocken (s. Abb.).

Der beste der niederländischen Stecher des XV. Jahrhunderts ist ohne Zweifel der Meister F. V. B., dem die Tradition den Namen Franz von Bocholt beigelegt hat. Seine klar und geschickt angeordneten Kompositionen sind reich an feinen, dem Leben abgelauschten Motiven, die Bewegungen seiner Gestalten wie ihr Ausdruck voll gemessener Würde und tiefen Ernstes, doch nicht ohne die den Holländern eigentümliche Schwerfälligkeit. Sein Hauptwerk ist das Urteil



Meister F. V. B., Der h. Antonius Eremita.

Salomos (B. 2), das auch seine ganz Schongauersche Sorgfalt und Überlegtheit in der Führung der Taillen und sein malerisches Geschick in der Verteilung der Töne vorteilhaft zur Geltung kommen lässt (s. Abb.). Allart du Hameel



Allart du Hameel, nach Hieronymus Bosch, Das jüngste Gericht. Ausschnitt.

(1449—1509), der als Baumeister in Hertogenbosch tätig war, hat auf einer Reihe von Stichen seinem Namen oder seinem Monogramm die Bezeichnung „bosche" hinzugefügt. Dies Wort scheint aber nicht, oder nicht immer, seine Heimat sondern den Erfinder der Kompositionen, seinen Landsmann, den

genialen und bizarren Maler Hieronymus von Acken, der auch Hieronymus Bosch genannt wird, andeuten zu sollen. Jedenfalls sind die Kompositionen seiner Hauptblätter, des jüngsten Gerichtes (s. Abb.) und des h. Christophorus, durchaus im Geiste Boschs erfunden und mit Teufelsfratzen und unheimlichen Mischwesen aller Art, wie sie nur die üppige Phantasie und der charaktervolle Humor dieses Meisters zu gestalten vermochten, angefüllt. Du Hameel hat ausser heiligen Gegenständen auch eine allegorische Genreszene, ein musizierendes Paar am Brunnen und drei Ornamentstücke gestochen. Seine Technik mit den langgezogenen, rundlichen Schraffierungen und der fliessenden Strichführung erinnert an die Manier des Meisters von Zwolle.



Martin Schongauer. Greif. Kupferstich.



Aus dem Dialogus Creaturarum. Gouda, Gerhard Leu, 1480.

DER HOLZSCHNITT IN DEN NIEDERLANDEN

WIE in Deutschland muss auch in den Niederlanden, der Holzschnitt schon in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts eifrige Pflege gefunden haben. Wir können das schon aus den oben angeführten urkundlichen Nachrichten schliessen, wir sind aber jetzt auch imstande, auf eine Reihe vorzüglicher Werke hinweisen zu können, die in den Niederlanden vor der Mitte des XV. Jahrhunderts entstanden sind, und deren Stil als eine eigene, nationale Weiterbildung der ältesten Stilgruppe angesehen werden darf.

Die Abgrenzung des Kulturgebietes der niederländischen Provinzen ist äusserst schwierig, sowohl einerseits nach Niederdeutschland zu als auch andererseits gegen Frankreich. Die Landschaften etwa, die heute als Belgien und Holland, als Niederlande zusammengefasst werden, gehörten damals zum Herzogtum Burgund, dessen Stammland ganz in das französische Sprachgebiet fiel und sich nach Süden fast bis an die Rhone ausdehnte. Der Prunk burgundischen Hoflebens, sein Luxus und seine künstlerischen Ausdrucksformen sind bis zum Tode Karls des Kühnen (1477) weithin vorbildlich gewesen. Der Hof der mächtigen burgundischen Herzöge bildete einen hochbedeutenden künstlerischen Mittelpunkt, dem gegenüber die blühenden niederländischen Städte ihre Selbständigkeit nur schwer behaupten konnten. So eng die Beziehungen der Teile des burgundischen Reiches auch in jeder Hinsicht waren, so hat man doch neuerdings nicht ohne Berechtigung, aber leider auch nicht ohne nationale Vor-

eingenommenheit, die künstlerische Entwickelung der französisch-burgundischen Landschaften in engeren Zusammenhang mit dem eigentlichen Frankreich zu bringen gesucht. Es wird jedoch immer deutlicher, dass unter den in dieser Zeit in Frankreich tätigen Künstlern die Niederländer allein den neuen Stil und auch die künstlerisch neuschaffende Genialität vertreten. Das gilt offenbar auch für den Holzschnitt.

An den Anfang der Entwickelung des niederländischen Holzschnittes, soweit sie uns heute klar ist, dürfen wir ein Werk ersten Ranges stellen, die älteste Blockbuchausgabe der Apokalypse, in der auf 50 Blättern mit je zwei von eingeschnittenem Text nebst Glosse begleiteten Darstellungen ein sehr alter Bilderhandschriftentypus mit erstaunlicher Kraft und Freiheit und teilweise in unübertrefflicher Feinheit der technischen Ausführung in eine durchaus neue, lebendige Form umgegossen worden ist (s. Abb.). Dies bedeutende Denkmal der Holzschneidekunst wird als niederländisches Erzeugnis sicher gestellt durch ein wenig jüngeres Einzelblatt gleichen Stils, die Messe des h. Gregor (Schr. 1462, im Germ. Museum), die mit einer längeren Inschrift in niederländischer oder holländischer Sprache versehen ist, und besonders dadurch, dass sich die weitere Entwickelung über einige Einzelblattdrucke und über die späteren Blockbücher zu den Holzschnitten in niederländischen gedruckten Büchern fast Schritt für Schritt verfolgen lässt. Stilistisch zeigt die Apokalypse grosse Verwandtschaft mit der zweiten Entwicklungsstufe des deutschen Holzschnittes, den Übergang von der vorwiegend verticalen Richtung der Falten zur mehr horizontalen, von der weichen, runden Linienführung zu einer mehr eckigen und gebrochenen, zu feinerer Differenzierung der Linien der Formumgrenzung und der Formgliederung, von trecentischer Stilisierung zu quattrocentistischem Realismus. Schon hier finden wir dem ganzen niederländischen Holzschnitt charakteristische Einzelheiten, wie die eigentümlichen Hakenfalten, die Bäume mit sichtbaren Wurzeln und dergleichen mehr. Die Form der Kleider und der Waffen bestätigen die Datierung um 1430. Schraffierungen fehlen vollständig. Der Schnitt ist herbe und auf das Notwendige beschränkt, in den besten Blättern von wunderbarer Elasticität und Zartheit und höchst charaktervoll. Auffallend frei ist die Behandlung der Hände und der Haare. Bewegungen und Gesichter sind oft von einer lebendigen Frische und Ausdruckskraft, die ihres Gleichen suchen.

In naher Beziehung zur Apokalypse steht die viel besprochene Madonna mit vier Heiligen mit der Jahreszahl 1418 (Schr. 1160) in der Brüsseler

Bibliothek. Die Zweifel an der Geltung des Datums als Entstehungszeit der Arbeit, die in gewissen Gegensätzlichkeiten des Stils und der Technik wohl begründet sind, würden schwinden, wenn man das berühmte Blatt als eine schwache Kopie nach einem guten Original im Stil der Apokalypse ansehen darf.

In merkwürdiger Absonderung steht dagegen ein anderes sicher nieder-



Aus der ältesten Blockbuchausgabe der Apokalypse (Ausschnitt).

ländisches Werk dieser Zeit, die erste, chiro-xylographische Ausgabe des Exercitium super pater noster, einer Erläuterung der 10 Sätze des „Vater unser" durch 10 Darstellungen (Schreiber I, Paris, Bibl. Nat.). In dem einzig erhaltenen Exemplar dieser ältesten Ausgabe sind die Inschriften in den Bildern in lateinischer, der erläuternde Text unter den Darstellungen in flämischer Sprache handschriftlich beigefügt. In einer anderen, späteren niederländischen Ausgabe sind Inschriften und Text in lateinischer und in flämischer Sprache in den Holz-

stock geschnitten. Die Kompositionen dieser zweiten niederländischen Ausgabe sind umgearbeitet, die Kostüme der Mode entsprechend verändert; auch die technische Ausführung ist die einer späteren, entwickelteren Stufe des Holzschnittes. Die Bilder der ersten Ausgabe zeigen dagegen viel frühere Kostüme, strengere Zeichnung und einfachere Technik ohne alle Schraffierung. Sie sind in der weichen Rundung der Falten, im Charakter der gleichmässigen, nicht sehr starken Linien mit unscharfen Rändern, in der schwarzen Farbe des Druckes, überhaupt im Stil der Zeichnung den deutschen Holzschnitten der zweiten, oben beschriebenen und dem zweiten Viertel des XV. Jahrhunderts zugewiesenen Gruppe sehr verwandt. Wenn man sich hier in der Stilsphäre des Meisters von Flémalle und des jungen Roger van der Weyden befindet, so müsste die Apokalypse im Gegensatz zu diesem Werke flämisch-brabantischen Ursprunges einem anderen, dem nordniederländischen, holländischen Kunstkreise angehören.

Von der Apokalypse leiten uns einige vorzügliche Einzelblattholzschnitte, wie die schon erwähnte Gregorsmesse (Schr. 1462), drei Blätter in Köln, das jüngste Gericht (Schr. 607), die fünf Wunden Christi (Schr. 1790), die Madonna mit sechs weiblichen Heiligen (Schr. 1168), ferner Johannes der Täufer mit Christoph (Schr. 1518, Berlin) und der gute Hirte (Schr. 838, Breslau) zu den späteren, wohl um 1460—70 entstandenen niederländischen Blockbüchern, die eine ganz routinierte, stark schematisierte Technik mit Schraffierungen aufweisen. Künstlerisch stehen sie zum grössten Teil weit über den deutschen Blockbüchern, denen, wie wir sahen, viele von ihnen als Vorlagen gedient haben. Sie sind in blassgrauer oder graubrauner Bisterfarbe sehr scharf und sorgfältig mit dem Reiber, anopistographisch gedruckt.

Als Vorläufer des Buchdruckes überhaupt können diese späteren niederländischen Blockbücher nicht angesehen werden, wahrscheinlich aber haben sie Vorgänger gehabt, die aus Bildern mit Text oder nur aus Schrift, wie jene Doctrinale und Donate, bestanden, und die über die Zeit des Typendruckes hinaufreichen. Jedenfalls sind sie aber, zum grossen Teil wenigstens, vor der Einführung des Typendruckes in den Niederlanden (1473) entstanden. Dass man auch nach der Verbreitung des Typendruckes mit der Herstellung von solchen Blockbüchern fortfuhr, hatte seinen Grund wohl darin, dass beim Kleinbetrieb die Ausführung des Textes ebenso wie der Druck mit dem Reiber billiger und bequemer war, weniger Apparat und Hilfskräfte erforderte. Man mochte sich

auch an den künstlerischen Charakter der Schrift und an die angenehme braune Temperafarbe des Druckes gewöhnt haben.

Das verbreitetste der niederländischen Blockbücher scheint die Biblia pauperum gewesen zu sein, deren deutsche Ausgaben wir schon betrachtet haben. Alle niederländischen Drucke haben nur lateinischen Text, sind also wohl nur für Gebildetere, für Geistliche bestimmt gewesen. Es ist bisher trotz vielfachen Versuchen noch nicht gelungen, das Verhältnis der verschiedenen Ausgaben der Biblia pauperum zu einander in befriedigender Weise darzulegen. Nicht einmal ein leitender Gesichtspunkt für die Gruppierung hat festgestellt werden können. Ohne Schwierigkeiten können wir zwei Gattungen von Ausgaben auseinander halten, die in den Details der Komposition ziemlich stark von einander abweichen. Die der einen Gruppe bestehen aus 40 anopistographisch mit dem Reiber in bräunlicher Farbe gedruckten Blättern (s. Abb.). Man hat bis zu zehn verschiedene Ausgaben dieses Typus unterschieden, die ohne wesentliche Abweichungen nach einem gemeinsamen Vorbilde ausgeführt oder eine nach der anderen kopiert sind, zum Teil sogar aus Abdrücken der gleichen Holzstöcke mit nur geringen Veränderungen bestehen. Ohne Frage hat dem Holzschneider eine der Bilderhandschriften dieses Darstellungskreises, die damals in grosser Zahl verbreitet waren, und deren sich noch einige erhalten haben, vorgelegen. Aber weder die erhaltenen Bilderhandschriften noch der Kunstcharakter der Blockbücher berechtigen uns zu der Annahme, dass der Holzschneider die Bilder einer bestimmten Handschrift einfach treu in Holzschnitt kopiert habe. Die Vorzüglichkeit der Arbeit und der ganz der Holzschnitttechnik angepasste Stil der Zeichnung zeigen vielmehr, dass der Holzschneider die Kompositionen der Handschrift in allen einzelnen Bewegungen, Formen, Kostümen, Hintergründen und im Beiwerk mit künstlerischer Freiheit umgestaltet haben müsse. Hierzu die Hilfe eines die Zeichnung oder Umzeichnung ausführenden Malers vorauszusetzen, liegt kein zwingender Grund vor. Das eigentlich künstlerische Verdienst der Formenbildung gebührte dann also dem Holzschneider, der das Original aller uns erhaltenen Kopien ausgeführt hat. Wahrscheinlich haben wir dies, wie wir vermuten dürfen, vorzügliche Urbild nicht unter den erhaltenen Ausgaben zu suchen, sondern als verloren zu beklagen, was bei der grossen Seltenheit der Blockbücher nicht wunder nehmen dürfte.

Der Stil der Zeichnung und die Tracht, wie auch die Form der Buchstaben weisen deutlich darauf hin, dass diese Gruppe der Biblia pauperum in den



Blatt der Biblia pauperum (Schreiber IV. Ausgabe) Original 266×192 mm.

Niederlanden nach der Mitte des XV. Jahrhunderts entstanden sei. Es ist der Stil der Maler der Van Eyckschen Schule, besonders die Formensprache Rogers van der Weyden, die in diesen und in anderen niederländischen Blockbüchern erkennbar ist. Für den niederländischen Ursprung spricht auch die Tatsache, dass die Holzstöcke zerschnitten von dem holländischen Drucker Peter van Os in Zwolle 1487 als Bücherillustrationen verwendet worden sind. Die Strichbildung ist sicher und kräftig und dabei fein und lebendig, so dass auch schwierige Details, wie die einander überschneidenden Finger und die Haare klar wiedergegeben sind. Die Innenzeichnung ist ziemlich reich, die Falten sehr eckig und oft hakenförmig endigend, die Schatten sind durch meist kurze, fast gerade, weit gestellte Schraffierungen angegeben. Die Zeichnung ist mit grosser Meisterschaft ganz im Charakter der liniensparenden Holzschnitttechnik konzipiert, und besonders in der von Schreiber als der vierten bezeichneten Ausgabe bis in alle Einzelheiten voll Empfindung und Formenverständnis.

Eine Bilderhandschrift, die der Vorlage dieser Ausgaben in der Komposition nahe verwandt war, aber in der zeichnerischen Ausführung von ihr stark abwich, muss sich der Holzschneider der einzigen, nur in einem Exemplar erhaltenen, fünfzigblätterigen Ausgabe, die allein die zweite Gruppe der xylographischen niederländischen Armenbibeln repräsentiert, zum Vorbilde genommen haben. Diese fünfzigblättrige Bearbeitung ist keineswegs nur eine freie und erweiterte Umarbeitung der vierzigblättrigen. Die Inschriften auf den in die Komposition der Bilder selber geschickt und geschmackvoll eingefügten Spruchbändern, die in den vierzigblättrigen Ausgaben fehlen, kann natürlich der Holzschneider ebensowenig wie etwa ein die Zeichnungen liefernder Maler selbständig hinzugesetzt haben. Es ist augenfällig, dass diese Spruchbänder nicht erst später in ältere Zeichnungen eingezwängt worden sind, sondern dass sie bei der Komposition der Figurengruppen von vornherein berücksichtigt wurden. Auch die Veränderungen im Texte weisen darauf hin, dass hier eine selbständige Bearbeitung des alten typischen Bilderkreises vorliegt.

Die Kompositionen sind denen der vierzigblättrigen Biblia pauperum in den Grundzügen ganz ähnlich, im einzelnen sind die Bewegungen, Formbildung und das Kostüm, das sehr häufig orientalische Formen nachzuahmen sucht, ganz eigenartig umgestaltet. Wie weit diese Umgestaltung des gemeinsamen Urtypus auf Rechnung des Malers der handschriftlichen Vorlage oder auf die des Holzschneiders zu setzen sei, können wir nicht mehr beurteilen. Die vorzügliche

Qualität der sorgfältiger geschnittenen Teile, die grosse Frische und Lebendigkeit der Bewegungen und des Ausdrucks, die Feinheit vieler Details erheben auch hier den Holzschneider weit über das Niveau eines bloss mechanisch eine Zeichnung kopierenden Handwerkers. Man war wohl imstande einen Holzschnitt fast mechanisch genau nachzuschneiden. Ein Abdruck des zu kopierenden Holzschnittes wurde mit der Bildseite auf den Block geklebt, dann das Papier der Rückseite durch Abreiben so weit verdünnt, dass die Zeichnung, nun also gegenseitig, genau zu sehen war und bequem nachgeschnitten werden konnte. Dagegen erforderten die Federzeichnungen der Bilderhandschriften immer eine Umbildung der Formen für den Holzschnitt, die in stilistisch befriedigender Weise nur ein Techniker oder ein mit der Technik Vertrauter ausführen konnte, und die man so feinen und geschickten Künstlern, wie diese niederländischen Holzschneider es gewesen sein müssen, wohl wird zutrauen dürfen.

Die fünfzigblättrige Biblia pauperum ist sehr ungleichmässig geschnitten. Die einzelnen Blätter sind also wohl von verschiedenen Holzschneidern ausgeführt oder, wahrscheinlicher, nach einem verlorenen Holzschnittoriginal von der Vollendung der Ars moriendi, die wir sogleich kennen lernen werden, mehr oder weniger genau und sorgfältig kopiert worden. Dass auch diese fünfzigblättrige Ausgabe der Biblia pauperum in den Niederlanden entstanden ist, kann keinen Augenblick zweifelhaft sein. Das zeitliche Verhältnis zur Gruppe der vierzigblättrigen Ausgaben ist dagegen schwer zu bestimmen. Man wird aber durch die technische Verwandtschaft der flüchtiger geschnittenen Blätter mit Illustrationen in niederländischen, typographisch hergestellten Büchern der siebziger und achtziger Jahre dazu geführt, sie zeitlich mehr an das Ende als an den Anfang des dritten Viertels des XV. Jahrhunderts zu rücken.

Eine gewisse stilistische Verwandtschaft mit der fünfzigblättrigen Biblia pauperum macht sich in den 24 Holzschnitten der Servatiuslegende, von der sich nur ein einziges Exemplar mit in hell-bräunlicher Farbe auf beide Seiten der Blätter (opistographisch) gedruckten Bildern und mit handschriftlichem französischem Texte in Brüssel erhalten hat, bemerkbar. Die sehr lebendigen, wirkungsvoll gruppierten Kompositionen hat man ohne Berechtigung in unmittelbare Beziehung zu den Van Eyck zu bringen versucht, deren Stil sie allerdings sehr verwandt sind. Die Darstellungen sind flüchtig, aber mit grossem Geschick und Verständnis geschnitten, als ob der Holzschneider nur leichte Federskizzen, ohne sie sorgfältiger im einzelnen für den Holzschnitt durchzu-

führen, direkt zur Unterlage genommen hätte. Die Servatiuslegende ist höchstwahrscheinlich bei Gelegenheit der Ausstellung der Reliquien des Heiligen in St. Servais zu Mastrich in den Jahren 1461 oder 1468 herausgegeben worden.

Mit den Holzschnitten der vierzigblättrigen Biblia pauperum hat das Canticum Canticorum in Zeichnung, Technik und Druckausführung die grösste Übereinstimmung. Durch 32 Darstellungen mit xylographischen lateinischen Textstellen auf Inschriftbändern wird die Deutung des hohen Liedes auf die Jungfrau Maria versinnlicht. Je zwei Darstellungen sind untereinander auf ein Blatt gedruckt. Die eine der beiden bekannten Ausgaben ist eine wesentlich schwächer geschnittene Kopie nach der anderen. Die weiblichen Gestalten sind schlank und zart gebildet und von grosser Anmut der oft recht natürlichen Bewegungen. Noch reizvoller sind die genrehaften, in kleineren Figuren ausgeführten Szenen des Hintergrundes; der Schnitt ist sehr sorgfältig und gleichmässig.

Noch mannigfaltiger in den Kompositionen und in den Details der Zeichnung und freier und farbiger im Schnitt sind die stilistisch ganz gleichartigen 58 zweiteiligen Bilder des Speculum humanae salvationis (s. Abb.). Der „Heilsspiegel", wie das Buch in deutschen Ausgaben genannt wird, ist eine moralisierende Betrachtung des Lebens Christi, dessen einzelnen Ereignissen, ähnlich wie in der Armenbibel, je drei Parallel-Szenen aus dem alten Testamente gegenübergestellt werden. Am Schlusse der Vorrede wird ausdrücklich gesagt, dass das Buch für die „pauperes praedicatores", also als Anleitung zur Predigt für die niedere Geistlichkeit bestimmt sei. Der längere Text vor der Bilderreihe und unter den einzelnen Darstellungen ist in zweien der vier bekannten Ausgaben in lateinischer, in den zwei anderen in niederländischer Sprache und zwar, im Gegensatze zu den mit dem Reiber in brauner Farbe hergestellten Abdrücken der Bilder, mit beweglichen Lettern mit schwarzer Druckfarbe in der Presse gedruckt. Nur in einer der beiden lateinischen Ausgaben ist der Text auf 20 Blättern nicht typographisch hergestellt, sondern wie die Bilder in die Holzplatten geschnitten und mit dem Reiber in blassbrauner Farbe abgezogen. Man hat deshalb lange in dieser Ausgabe ein Übergangsstadium von dem xylographischen zum typographischen Textdruck erblicken wollen und vor diesem Werke gewissermassen wie vor der Wiege des Buchdruckes, dessen Erfindung man daraufhin den Holländern zuschrieb, zu stehen geglaubt. Es hat sich aber feststellen lassen, dass diese Ausgabe mit halb xylographischem, halb typographischem

Texte nicht die älteste der Ausgaben des Speculum, sondern die dritte in der Reihe ist, und dass der xylographische Text nach dem typographischen Satze kopiert worden ist. Der Drucker dieser gemischten Ausgabe hat also nur der Bequemlichkeit halber, oder weil er an einem Orte ohne Presse arbeitete oder seine Presse im Laufe der Arbeit hatte aufgeben müssen, die ihm gerade fehlenden



Aus dem Speculum humanae salvationis.

Textblätter durch Holztafeldruck ersetzt. Der Buchdrucker Jan Veldener, der nach der Angabe in einem seiner Drucke auch Holzschneider gewesen zu sein scheint, hat die zersägten Holzstöcke 1481 in Utrecht für seine Episteln und Evangelien und 1483 in Culenburg für seine Buchausgabe des Speculum benutzt. Die Blockbuch-Ausgaben werden also wohl am Anfange der siebziger Jahre entstanden sein. Die Holzschnitte sind in allen vier Ausgaben die gleichen. Wie gewöhnlich wird gegen das Ende des Werkes die Sorgfalt in der Ausführung geringer.

Als das vorzüglichste aller niederländischen Blockbücher, ja als eine der glänzendsten Leistungen des frühen Holzschnittes überhaupt muss die erste Ausgabe der xylographischen Ars moriendi, der „Kunst zu sterben", angesehen werden. Der Zweck dieses lateinischen Traktates, der sich zu jener Zeit einer ausserordentlichen Beliebtheit erfreut haben muss, war der, den jungen Geistlichen als Anleitung für ihre seelsorgerische Tätigkeit am Bette des Sterbenden zu dienen. Die Bilder sollten den eindringlichen Mahnungen der Worte Nachdruck verleihen und die Einbildungskraft des Predigers unterstützen, vielleicht auch den Beichtkindern selber im geeigneten Augenblicke vorgewiesen werden. Den auf dem einen Bilde dargestellten bösen Eingebungen des Teufels, denen der Mensch in schwerer Stunde ausgesetzt ist, werden immer auf dem folgenden Bilde die guten Ratschläge des Engels, der den Menschen vor dem Falle zu schützen sucht, gegenübergestellt. Ausser dem Schlussbilde, der Agonie, sind es fünf Bilderpaare, in denen die verschiedenen Versuchungen, zum Unglauben, zur Verzweiflung, zur Ungeduld, zur Überhebung, zur Habsucht und die Ermahnung des Engels, sie zu überwinden, dargestellt sind.

Von diesem verbreitetsten aller Blockbücher hat sich eine ganze Reihe von Ausgaben erhalten, die zum Teil nacheinander kopiert sind, zum Teil auf verschiedene Bearbeitungen des Gegenstandes in Handschriftzeichnungen zurückgehen. Das Verhältnis der einzelnen Holzschnittfolgen wird sich kaum mehr genau ermitteln lassen. Künstlerisch ist ohne Frage die sogenannte Editio princeps oder Weigeliana, die aus der Weigelschen Sammlung in das British Museum gelangt ist, an die Spitze der ganzen Reihe zu stellen (s. Abb.). Nach ihr sind die meisten anderen, zum Teil niederländischen, zum Teil deutschen Ausgaben mit lateinischem oder deutschem Texte und auch mehrere Kupferstichfolgen direkt kopiert worden. Einige Ausgaben mit etwas abweichenden Darstellungen mögen sich andere Handschriften zum Vorbilde genommen haben.

Die künstlerische Überlegenheit der Weigelschen ersten Ausgabe über alle anderen und infolgedessen auch ihre künstlerische Originalität kann keinen Augenblick zweifelhaft sein. Ein hervorragender Künstler aus der Schule Rogers van der Weyden, dessen Kunstweise in den Holzschnitten unverkennbar ausgeprägt ist, hat die im Schema wahrscheinlich schon lange vorher in Miniaturen oder Handschriftzeichnungen festgestellten Kompositionen in durchaus selbständiger Weise in lebendige, ergreifende Form gebracht. Die Kunst der perspektivisch richtigen, raumgestaltenden Darstellung, die von den Van Eyck zur



Blatt aus der Editio princeps der Ars Moriendi. Original 216×156 mm.

Vollkommenheit entwickelt war, von der deutschen Malerei erst noch mühevoll erlernt werden musste, wird in den Holzschnitten der Ars moriendi schon vollständig beherrscht. In der Drastik der Bewegungen, im Ausdruck tiefer, ernster Empfindung, in der Charakteristik der einzelnen Personen, besonders der Teufelsgestalten, im künstlerischen Geschmack der Komposition und der Formengebung lässt unser Meister nicht nur den Meister E. S., sondern überhaupt fast alles, was die deutsche Malerei bis dahin geschaffen hatte, weit hinter sich zurück. Sehr mit Unrecht hat man eine dem Meister E. S. zugeschriebene, aber doch wohl nur in seiner Werkstatt oder in seiner Schule entstandene Folge von Kupferstichen für die Originale angesehen, nach denen der Holzschneider die Bilder der Weigeliana, sie vergrössernd und die fehlerhafte Perspektive verbessernd, sonst aber fast genau kopiert haben soll.

Es ist jedoch ganz undenkbar, dass ein blosser Kopist aus den kleinen und recht dürftigen Kupferstichen ohne Raum- und Formgefühl Meisterwerke von solcher Kraft und von so eindrucksvoller Schönheit hätte schaffen können. Die geschmackvoll angeordneten und geschickt raumfüllend und dekorativ verwendeten Spruchbänder in den Holzschnitten, die in den Kupferstichen fehlen, können unmöglich erst nachträglich eingefügt sein; sie sind offenbar mit der Komposition zugleich entstanden. Überhaupt pflegt der Kopist sein Vorbild zu verkleinern und zu vereinfachen. Ein anderes Beispiel einer deutschen Kupferstichkopie nach einem niederländischen Holzschnitt kennen wir in einem Stiche des Meisters des Amsterdamer Kabinetts, der die Gestalt des guten Hirten aus einem niederländischen Holzschnitt (Schreiber 838) ziemlich genau, hier allerdings sie frei und geistvoll umgestaltend wiedergibt.

Die technische Ausführung der Holzschnitte zeugt von grösster Sicherheit in der Führung des Messers und von feinem Formenverständnis. Die Vergleichung mit den zahlreichen genauen Kopien lässt die Vorzüglichkeit dieser Arbeit besonders deutlich hervortreten. Der Künstler ist vollkommen imstande, alle Feinheiten des Ausdrucks und der Stoffbezeichnung anzudeuten. Das System der Linienbildung und der Schraffierung durch Säulen von kurzen Strichen ist dasselbe wie in der vierzigblättrigen Biblia pauperum, in manchen Teilen sind aber die Linien noch schärfer und lebendiger, die Schraffierungen häufiger der Modellierung entsprechend gebogen. Die Ars moriendi braucht aber deshalb nicht später als jene Werke angesetzt zu werden, kann sogar sehr gut vor ihnen entstanden sein. Sie ist ein Kunstwerk, dessen Betrachtung wirklich Freude und Genuss gewährt.

Trotz der unleugbar grossen stilistischen Verwandtschaft, die die niederländischen Blockbücher dieser Gruppe untereinander aufweisen, ist es doch sehr wenig wahrscheinlich, dass sie alle von einer Hand ausgeführt worden seien. Es war damals neben einer Schar von Handwerken gewiss auch eine Reihe tüchtiger Holzschnittkünstler am Werk, die alten Bildertypen der Handschriften und der Andachtsbildnerei mit feinem Gefühl für die Technik in die Formensprache des Holzschnittes zu übertragen.

Diesen Blockbüchern gleichartige Arbeiten finden sich auch unter den Einblattdrucken. Ganz vorzügliche feine Holzschnitte dieses Stils sind zum Beispiel das „Ave Maria“ mit einem längeren xylographischen Gedicht im Berliner Kupferstichkabinett (Schreiber 1018), eine Darstellung des heiligen Augustinus und der hervorragendsten Geistlichen seines Ordens in Kopenhagen (Schreiber 1775) und vor allen das geistreiche Figurenalphabet im British Museum (Schreiber 1998), das nach dem Datum auf einer genauen Kopie in Basel im Jahre 1464 oder vorher angefertigt sein muss, und das auch in Kupferstich kopiert worden ist. Dies letzte Werk wird sogar allgemein dem Meister der Biblia pauperum selber zugeschrieben. Die besonders sorgfältig geschnittene Madonna in der Glorie des Berliner Kupferstichkabinetts (Schreiber 1108, mit niederländischen Inschriften, s. Abb.) zeigt diesen Stil, der sich aus dem der Apokalypse entwickelt hat, in seiner feinsten technischen Ausbildung, aber auch in einer vollständigen Erstarrung der Formen.

Die übrigen niederländischen Blockbücher sind zumeist geringere Arbeiten. Zu den besseren gehören die zweite niederländische Ausgabe des „Exercitium super Pater noster“ und das „Pomoerium spirituale“, derber sind die „Septem vitia mortalia“, die „Oracula Sibyllina“, das „Liber Regum“ und andere mehr.

Diese künstlerisch hochbedeutende und reiche Tätigkeit des niederländischen Holzschnittes an den Blockbüchern fällt in das dritte Viertel des XV. Jahrhunderts, also gerade in die Epoche, in der, wie wir gesehen haben, in Deutschland diese Kunst eine Zeit des Niederganges durchzumachen hatte und deshalb bei den damals tüchtigeren nordischen Nachbarn Anregung und Vorbilder suchen musste. In den Niederlanden hält sich der Holzschnitt auch in den letzten Jahrzehnten des XV. Jahrhunderts, wo er nun, seit der Einführung der Typographie, in der Illustration gedruckter Bücher ein weiteres Feld für sein Tätigkeit fand, im Durchschnitt beinahe auf der gleichen Höhe. Zunächst scheinen allerdings die geringeren Arbeiten aus der Schule jener Meister der Blockbücher



Madonna mit dem Kinde in der Glorie. Berlin. K. Kupferstichkabinett. Original: 348×258 mm.

vorzuherrschen. Die Drucker begnügen sich sehr häufig mit den alten, in Teile zersägten Stöcken der Blockbücher, wie überhaupt in der niederländischen Buchillustration der Vorrat an Holzschnitten durch häufigen Besitzwechsel und durch Ausleihen eine besonders starke, wenig künstlerische Ausnutzung erfährt. Neben geringen und nachlässigen Arbeiten, neben zahlreichen Kopien nach fremden, deutschen und französischen Originalen ist uns aber auch eine grosse Reihe vorzüglich illustrierter Werke aus dieser Zeit erhalten. Auch die Ornamentik, Umrahmungen, Leisten, Initialen, Buchdruckerzeichen, bietet eine Anzahl geschmackvoller und reicher Muster.

Der älteste datierbare niederländische Buchholzschnitt ist das niedliche, feine Profilbildnis, das Johannes de Westphalia in den von ihm in Löwen 1475 bis 1477 und 1484 gedruckten Büchern anzubringen pflegt. Auch der Drucker Conrad de Westphalia verwendet 1476 ein ähnliches Bildnis. Dann folgt das von Johannes Veldener 1475 in Löwen gedruckte „Fasciculus temporum" mit einigen Holzschnitten, die nach der Kölner Ausgabe oder nach Bildern in dem von Lucas Brandis 1475 in Lübeck gedruckten „Rudimentum noviciorum" kopiert sind. Veldeners Ausgabe des Fasciculus von 1480 ist ausserdem noch mit einer schönen, reichen Umrahmung aus Blattwerk verziert. Die Illustration des „Boeck des golden thrones" (Utrecht, 1480) ist durch abwechselnde Zusammenstellung einiger unbedeutender Stöcke bewerkstelligt, ein bequemes Verfahren, das bei den niederländischen Druckern ebenso beliebt war wie bei den deutschen.

Einen eigenartigen Charakter zeigen die 121 Illustrationen zum „Dialogus Creaturarum", einer in die Form von Gesprächen zwischen Tieren und Gegenständen gekleideten Moralphilosophie, von der Gerard Leu in Gouda von 1480 bis 1482 nicht weniger als sechs Ausgaben gedruckt hat. Die Holzschnitte (s. Abb. S. 83) sind nur in einfachen, gleichmässig dünnen Umrissen geschnitten, anscheinend mit kindlicher Unbeholfenheit der Zeichnung, mit der aber offenbar die Absicht verfolgt wird, die humoristische Wirkung der die menschlichen Eigenschaften karikierenden Tiere zu erhöhen. Dass dieser Stil für den bestimmten Zweck mit Absicht gewählt ist, geht auch daraus hervor, dass wir sonst nirgends Holzschnitten dieser Manier wieder begegnen.

Obzwar an sich ohne künstlerischen Wert, sind die 34 Bilder in der von Colard Mansion 1484 in Brügge gedruckten französischen Übersetzung der Metamorphosen Ovids, dem einzigen illustrierten Werke dieses hervorragenden Druckers, doch stilistisch interessant, weil sie den Zusammenhang einer Reihe

französischer und deutscher Holzschnitte, vornehmlich der obenerwähnten Kölner Bibel-Illustrationen mit der niederländischen Technik deutlich machen.

In der Mehrzahl der niederländischen Buchholzschnitte erkennen wir unschwer den Stil der Blockbuchbilder in seinen mannigfaltigen Weiterbildungen und Abwandlungen wieder. Der niederländische Typus ist in den Bewegungen und in den Gesichtern überall stark ausgeprägt. Gerard Leu, der Herausgeber



Aus dem Belial des Jacobus de Theramo. Haarlem, Jacob Bellaert, 1484.

des Dialogus Creaturarum, der 1477—1487 in Gouda und dann bis 1493 in Antwerpen arbeitet, und Jakob Bellaert in Haarlem (1484—1486) sind die rührigsten Drucker von illustrierten Büchern. Offenbar standen sie in geschäftlicher Beziehung miteinander und benutzten die gleichen Holzschnitte. Jedenfalls ging 1486, als Bellaert seine Tätigkeit einstellte, sein Vorrat an Holzstöcken und vielleicht auch seine Werkstatt auf Leu über. In Gouda benutzt Leu neben anderen wenig bedeutenden Holzschnitten eine Folge von 66 Bildern, von denen 32 in den „Lijden ons Heeren Jesu Christ“ im Jahre 1482, die

ganze Folge in den „Devote Ghetiden" erschienen. Eine Reihe von diesen Holzschnitten verwendet auch Bellaert in Haarlem für ähnliche Werke. Bellaerts Hauptwerk hinsichtlich der Ausstattung ist der „Belial" des Jacobus de Theramo, den er 1484 unter dem Titel „der Sonderen troost" herausgab (s. Abb.). Die Bilder sind meist aus drei wechselnden Blöcken zusammengesetzt; der mittlere stellt den Richter, entweder Salomo oder Christus, dar, vor dem die streitenden Parteien in den Seitenteilen auftreten. So wird mit wenig Mitteln eine grössere Zahl anscheinend verschiedener Bilder hergestellt. Das „boeck des gulden throens" (1484) enthält nur vier verschiedene Darstellungen; reicher ausgestattet sind die „Historie van den vromen ridder Jason", die „Historien van Troyen" und Glanvillas „Von den proprieteyten" von 1485. Mit den „Episteln und Evangelien", Guillevilles „Boeck von den pelghereyn", P. Michiels „Doctrinael des tyds" schliesst Bellaert 1486 seine Tätigkeit ab.

Die Holzschnitte der anderen Drucker, Jacobs van den Neer (Cessolis, Scaedespul 1483, Passional 1486) und Snellaerts in Delft, Jacobs von Breda und Richard Paffroets in Deventer, Gottfried Backs in Antwerpen, P. Barmentlos in Hasselt, Janszoons in Leyden und so weiter, sind fast alle wenig bedeutend. Als besonders feine Arbeiten verdienen die schöne Christusfigur in den von Peter van Os in Zwolle 1484 gedruckten Sermones des heiligen Bernardus, der das prächtige Titelbild des 1494 in Sevilla gedruckten „Regimento de los principes" an die Seite zu stellen ist, und der Holzschnitt im Leben der heiligen Lydwina, Schiedam 1498, hervorgehoben zu werden.

Gerard Leu gibt erst 1487 in Antwerpen wieder Bücher mit Holzschnitten heraus, „Paris und Viena" und vor allem das „Boeck van den leven ons heeren Jesu Christi" des Ludolphus de Saxonia, dessen Holzschnitte in zahlreichen Ausgaben lange benutzt worden sind. Von seinen späteren Drucken mit Holzschnitten sind die „kintscheyt Jesu" (1488), „Meluzine", die „Glose op den Psalmen Miserere" (1491), die „Historie von Jason" und die „Devote ghedencknisse von den seven weeden Mariae" (1492) zu erwähnen. Er verwendete für den Aesop die Holzschnitte der Augsburger Sorgschen Ausgabe und läßt französische und deutsche Bilder kopieren. Auch die selbständigen Arbeiten in seinen Büchern sind sehr ungleich in Zeichnung und Schnitt und offenbar von verschiedener Herkunft. Neben zahlreichen, zum Teil sehr feinen Holzschnitten des typisch niederländischen Stils, wie er sich aus der eckigen, sorgfältig schraffierenden Manier der Blockbücher, besonders der vierzigblättrigen Biblia pauperum, ent-

wickelt hatte, begegnen uns andere, die in ihrer flüchtigeren und weichlicheren Formbehandlung an die Art vieler Bilder der fünfzigblättrigen Biblia pauperum erinnern. Im Schnitt der hier grösseren und plumperen Figuren wird der Schatten am Umriss stark betont, die einzelnen Schraffierungen sind oft keilförmig gebildet, so dass der Linienzug fast einem Sägeblatte ähnelt; die Innenzeichnung ist beweglicher und flüssiger. Eigentümlich ist auch die Bildung der Haare in



Aus: Ludolphus de Saxonia, Boek van den leven ons heeren. Antwerpen. Gerard Leu, 1487.

langen bandförmigen Strähnen. Die beiden Stilvarianten mischen sich aber mehrfach miteinander und mit persönlichen Eigenheiten der einzelnen Holzschneider.

Neuerdings ist die für den Gegenstand sehr wichtige Beobachtung gemacht worden, daß eine Reihe von Holzschnitten dieses Stils in Leus Ludolphus sowie eine umfangreichere Folge nach denselben Kompositionen noch flüchtiger und derber geschnittener Blöcke, die Eckert für seine 1503 in Antwerpen gedruckte Ausgabe des Ludolphus vermutlich älteren Beständen Delfter Offizinen entlehnt hat, mit den Gemälden eines wahrscheinlich holländischen Künstlers, des

sogenannten Meisters der virgo inter virgines, eine ganz auffallende Verwandtschaft der Formbehandlung, besonders der Bewegungen und der Typen erkennen lassen (s. Abb.). Es scheint also, dass Zeichnungen oder Entwürfe dieses Malers von den Holzschneidern benutzt worden sind. Die künstlerischen Individualitäten würden sich dann also in den Niederlanden sogar noch früher als in Deutschland an der Arbeit für die Buchillustration zu beteiligen begonnen haben. Weitere Werke dieses Zeichnungsstils begegnen uns in einer anderen, viel sorgfältiger, zarter und weicher geschnittenen Darstellungsreihe in Eckerts Ludolphus und in anderen Büchern z. B. in der von Snellaert 1483 in Delft gedruckten „Hystorie von die seven wise manen". Vielleicht dürfen wir in diesen Holzschnitten schon eine holländische Variante des niederländischen Stils sehen. Die Unterscheidung zwischen flämischen und holländischen Arbeiten, die ja auch in der Malerei schwer ist, wird sich freilich für den Holzschnitt des XV. Jahrhunderts noch weniger durchführen lassen. Wie die Drucker scheinen auch die Holzschneider ihren Wohnsitz oft gewechselt und deshalb ihren Stil nicht zu lokaler Eigenart ausgebildet zu haben. Nach den neuesten Forschungen scheinen die Holländer wesentlich stärker an der künstlerischen Produktion im XV. Jahrhundert beteiligt gewesen zu sein als man bisher geglaubt hat. Die Künstler der ärmeren nördlichen Provinzen waren offenbar damals wie auch später wesentlich auf die Arbeit im Süden und in der Fremde (Lyon, Lübeck) angewiesen.

Noch deutlicher als in jenen Bildern des Ludolphus kommen, wie es scheint, die spezifisch holländischen Elemente in den Formen und in der farbigen Wirkung der Holzschnitte eines besonders hervorragenden Werkes, des „Chevalier délibéré" von Olivier de la Marche, zur Geltung. Die erste Ausgabe dieses Buches, das in allegorisch-symbolischer Umkleidung die Lebensschicksale Karls des Kühnen erzählt, und das später das Vorbild für Kaiser Maximilians „Theuerdank" geworden ist, erschien im Jahre 1486 in Gouda bei Gottfried van Os; eine spätere Ausgabe wurde um 1500 in Schiedam gedruckt. Von beiden Ausgaben ist nur je ein unvollständiges Exemplar bekannt (s. Abb.). Die Umrisslinie wird hier je nach Licht und Schatten feiner oder stärker gebildet und lebendiger bewegt, die Züge kurzer, gerader, horizontaler Schraffierungen treten zurück vor den langen, modellierend sich rundenden, den einzelnen Formen folgenden Längsschraffierungen, die die tieferen Töne bilden. Man nähert sich damit dem Eindrucke der freien, mehr skizzenhaften Federzeichnung. Vielleicht sind diese geistreichen und temperamentvollen, vortrefflich



Aus dem Chevalier délibéré. Gouda, Gottfried van Os. 1486

gezeichneten und mit grossem Geschick geschnittenen Bilder durch die Vorzeichnungen eines bedeutenderen Künstlers über das gewöhnliche Niveau der Bücherillustrationen emporgehoben worden; vielleicht aber haben wir ihren Verfertiger, der diesem Werke ganz besonders Liebe und Sorgfalt gewidmet haben müßte, doch nur unter den Holzschneidern zu suchen. Der Schematismus der niederländischen Holzschnitttechnik ist auch hier noch keineswegs überwunden. In Zeichnung und Schnitt sind sie den oben erwähnten Bildern der beiden Ausgaben des Ludolphus und der „Seven wise manen" nahe verwandt. Auch unter den Einblattdrucken finden wir z. B. in den „Neuf preux" (Hamburg, Schreiber 1498) eine stilistisch und technisch analoge Arbeit.

Für die historische Betrachtung des niederländischen Holzschnittes hat der „Chevalier délibéré" eine besondere Wichtigkeit, weil aus seiner freieren und breiteren, mehr malerischen Manier sich der Holzschnitt des XVI. Jahrhunderts, wie er uns in den Werken des Jacob van Oostzanen und des Lucas van Leyden entgegentreten wird, entwickelt hat.



Aus Historie hertoghe Godevaerts van Coloen. Gouda 1485 (oder 86).



Aus der Danse Macabre. Paris, Guy Marchant. 1499.

DER HOLZSCHNITT IN FRANKREICH.



ÜBER den Anteil, den die französische Kunst an der Entwickelung des Bilddrucks im Anfange des XV. Jahrhunderts genommen hat, sind wir noch sehr unzulänglich unterrichtet. Wir durften nur vermuten, dass auch in Frankreich, dessen Plastik im XIV. Jahrhundert eine massgebende Stellung einnahm, dessen Miniaturmalereien seit Dante als die vorzüglichsten galten, die vervielfältigenden Techniken nicht wohl unbeachtet geblieben sein können. Wir wissen, dass schon im XIII. Jahrhundert die Miniaturmaler in Laon sich der Holzmodel zum Vordruck der auszumalenden Initialen bedienten, dass wie in Deutschland und in den Niederlanden auch in Avignon schon um 1444, allerdings von einem Böhmen, Procope Waldfoghel, Versuche mit Tafel- und Typendruck gemacht worden sind, dass in Lyon seit 1444 eine ganze Reihe von Spielkartenschneidern (tailleurs de molles de cartes) urkundlich erwähnt werden, und können daraus auf einen regen Betrieb schliessen. Aber wie die Werke der französischen Malerei sich nur schwer von denen der verwandten niederländischen Schule sondern lassen, so ist es auch bisher noch nicht gelungen, unter der Masse der frühen Holzschnitte die Arbeiten französischen Ursprunges nach sicheren Bezeichnungen und nach ihren stilistischen Eigentümlichkeiten bestimmt herauszuerkennen.

Vielleicht jedoch hat die Forschung der jüngsten Zeit nicht ohne Berechtigung eine Reihe der ältesten Holzschnittwerke für das französische Sprach-

gebiet der damals zum Herzogtum Burgund gehörigen Niederlande oder für das Gebiet der Rhone in Anspruch genommen. Der als der älteste französische, und als der älteste datierbare Holzschnitt überhaupt bezeichnete, angeblich um 1379 in Burgund entstandene Holzstock der Sammlung Protat in Macon wird allerdings kaum etwas anderes gewesen sein als ein Zeugmodel. Unter unserem Denkmälervorrate hat er kein Analogon; sein französischer Ursprung ist aber wenigstens wahrscheinlich gemacht worden. Derselben Gegend gehörten möglicherweise auch der umfangreichste erhaltene Zeugdruck aus dem XIV. Jahrhundert, die sogenannte Tapete von Sitten im historischen Museum zu Basel an, auf der Szenen aus der Geschichte des Oedipus, Gruppen von Reitern und ein Tanzreigen, eingefaßt von Streifen mit Brustbildern und Drolerien dargestellt sind. Für die Mehrzahl der angeblich französischen, für den Bilddruck bestimmten Holzschnitte ist der Nachweis ihrer Entstehung in Frankreich noch zu führen.

Die älteste Blockbuchausgabe der Apokalypse, die man früher für eine französische Arbeit zu halten geneigt war, darf wohl jetzt als niederländisches Werk gesichert gelten (s. oben). Die Folge der zwölf Apostel mit Sätzen des Credo in lateinischer und den zehn Geboten in französischer Sprache, die deshalb auch für den französischen Ursprung der ihnen stilistisch nahe verwandten Apokalypse zu sprechen schienen, wird man nun wohl, ebenso wie die etwas später, um 1460, entstandenen „Neuf Preux“, die neun jüdischen, heidnischen und christlichen Ritterhelden, mit französischem Text, in der Bibl. Nat. in Paris, auch wegen der geringeren Qualität der Arbeit als Kopien nach niederländischen Originalen ansehen müssen.

Den Übergang von diesen älteren, wahrscheinlich französischen Holzschnitten zu den ersten Illustrationen französischer Bücher aus dem Beginne der achtziger Jahre können wir in unserem Denkmälervorrate leider nicht verfolgen. Holzschnitte wie der in dem Flugblatte über die „Mode des hauts bonnets“ von 1460 oder in bretonischen Kalendern sind zu roh und formlos, andere, wie die interessante, sogenannte Vierge de Lyon (Schreiber 1069), die in diese Lücke treten könnten, sind nicht als französisch sicher gestellt, vielleicht eher als norditalienisch anzusehen. In den Buchholzschnitten tritt uns aber der französische Stil in Zeichnung und Technik schon von Anfang an so vollständig fertig und ausgeprägt entgegen, dass wir notwendigerweise eine vorbereitende Stufe zu seiner technischen Entwickelung voraussetzen müssen.

Ohne Zweifel ist diese neue Richtung des französischen Holzschnittes, die

in der Buchillustration einsetzt, auf das Vorbild der niederländischen Blockbuchholzschnitte zurückzuführen. An diesen Meisterwerken haben sich die französischen Holzschneider augenscheinlich geschult, aber in Anlehnung an ihre heimischen, zierlichen Handschriftenmalereien schnell einen eigenen Stil auszubilden verstanden. Schon in den Holzschnitten des ältesten in Paris gedruckten datierten Buches mit Illustrationen, Jean Duprés Missale Parisiense von 1481, sehen wir den eigentümlichen Charakter des französischen Holzschnittes mit allen seinen Vorzügen und Schwächen voll entwickelt. Der Zusammenhang mit dem niederländischen Holzschnitt tritt hier ganz klar hervor. Unter den Blockbüchern ist besonders die zweite Ausgabe des „Exercitium super pater noster" zur Vergleichung heranzuziehen.

Ausser einer Reihe von Eigenheiten in Typen, Haarbildung, der etwas plumpen und schweren Bildung und Stellung der Füsse entlehnen die Franzosen von ihren Nachbarn vornehmlich das System der Technik. Die Umrisse werden durch ausserordentlich gleichmässige und glatte Linien gebildet, die Innenzeichnung ist ziemlich spärlich, die Schraffierungen bestehen aus langen Reihen sehr gleichmässiger und meist feiner, selten gebogener Striche. Der Linienführung und Schattierung haftet trotz aller Feinheit und Zierlichkeit, die später in raffinierter Weise gesteigert wird, eine gewisse Leblosigkeit, ein kalligraphischer Schematismus an, der ermüdend wirkt und den Betrachter oft nicht zum Genuss der feinen Einzelheiten kommen lässt. Auch in der Zeichnung, in der sehr monotonen Bildung der Köpfe mit vorspringender, spitzer Nase, die meist wenig Individualität und Ausdruck zeigen, in der Behandlung der Extremitäten, der Haare und Gewänder ändert der französische Holzschnitt seine ursprüngliche Manier bis in das XVI. Jahrhundert nur unwesentlich.

Wir sind deshalb nicht imstande, technische oder gar künstlerische Individualitäten unter den meist überaus sorgfältig und sauber arbeitenden Illustratoren zu unterscheiden und vermissen kaum je die Kenntnis ihrer Namen. Ebensowenig haben sich irgendwelche Beziehungen zu Werken der monumentalen Kunst nachweisen lassen. Wir können nicht einmal die Arbeiten nach den Werkstätten der Drucker gruppieren, denn die Scheidung der Verleger von den Druckern hat sich hier sehr früh ausgebildet. Die grossen Verlagsbuchhändler lassen ihre Bücher von verschiedenen Druckern ausführen, die für das Material an Typen und an Abbildungen zu sorgen haben, aber nicht immer neben dem Verleger genannt werden. Die Drucker wieder arbeiten für verschiedene Verleger.

Die Buchillustration bleibt in Frankreich mehr als in allen anderen Ländern von der Miniaturmalerei abhängig. Offenbar sollten die Bilder im allgemeinen erst durch die Bemalung ihre Vollendung erhalten und waren ursprünglich kaum als mehr denn eine bequeme Vorzeichnung für den Miniator gedacht. Man sucht durch die Masse der Bilder und vor allen durch die grosse Finesse der Arbeit und durch den Reichtum der Zierstücke den Mangel an Erfindung und Originalität der Formengebung zu ersetzen. Überhaupt besteht in der zierlichen, geschmackvollen Ornamentik der Hauptreiz der französischen Buchausstattung. Die französische, halbgotische, sogenannte Bastard-Type, die hier erst sehr spät durch die römische Antiqua ersetzt worden ist, gibt an sich schon ein sehr zierliches, abwechslungsreiches Satzbild. In den grossen Initialen auf den Titeln und an den Anfängen der Kapitel sind die Zierbuchstaben der Manuskripte mit ihrer reichen Kalligraphik, mit Tier- und Menschengestalten oder Köpfen geschickt nachgeahmt. In den Leisten und Umrahmungen sind die Pflanzenformen sehr naturgetreu und wenig stilisiert; sie werden häufig durch eingefügte Gestalten, Mischbildungen aus Tier- und Menschenleibern in der Art der Drolerien, die wir aus Miniaturen und Reliefs kennen, belebt.

Die ersten rein französischen Illustrationen finden wir in dem schon erwähnten, von Jean Dupré in Paris am 1. September 1481 vollendeten Missale Parisiense, im Missel de Verdun, vom 28. November 1481 und in Boccaccios Cas des nobles hommes et femmes von 1484. Von Duprés illustrierten Drucken sind ausser einer Reihe liturgischer Werke hervorzuheben die französische Ausgabe von Boccaccios „Cent nouvelles", 1485 für Antoine Vérard, die „Vie des Saints Pères" (1486), die er 1493 wieder mit anderen Bildern druckte, Voragines „Légende dorée" (1489), Augustinus' „Cité de Dieu" 1486 bis 87 in Abbéville gedruckt, und einige Ritterromane, wie der „Roman des Chevalier de la Table ronde", von dem Bourgeois in Rouen 1488 den ersten Band gedruckt hatte. Beachtenswert ist, dass Dupré in seinem Missel de Limoges von 1484 sagt, es sei: „Venetica forma per Venetos arte impressoria magnificos et valde expertos completum." Nächst Jean Dupré ist Pierre Le Rouge, einer der ersten Drucker, die auf reiche und geschmackvolle Ausstattung ihrer Bücher grösseren Wert legen. Sein Hauptwerk und überhaupt wohl das am reichsten illustrierte französische Buch des XV. Jahrhunderts ist die zweibändige „Mer des histoires" von 1488 bis 89 (s. Abb. S. 109 u. 117). Wie den Inhalt seiner Erzählungen so entnimmt dieses Werk auch die Kompositionen vieler Bilder dem 1475

in Lübeck gedruckten „Rudimentum noviciorum", aber nicht ohne sie im einzelnen umzugestalten. Besonders zahlreich und vorzüglich sind hier die Umrahmungen, Leisten und Titel-Initialen. Die Darstellungen vereinigen noch in der mittelalterlichen, epischen Erzählungsweise der Handschriftenillustrationen eine ganze Anzahl aufeinander folgender Szenen in einem und demselben Bilde. Der zusammenfassenden Dramatik der Renaissancekunst steht diese naive Art der Schilderung noch sehr ferne.

Es wäre ermüdend, auch nur einen Teil der fast durchgängig in demselben Stil und mit gleicher Sorgfalt illustrierten französischen Druckwerke aufzuzählen oder die einzelnen Drucker durchzugehen. Die Verleger, unter denen in Paris Antoine Vérard und Simon Vostre die bedeutensten sind, haben um die Buchausstattung, wie es scheint, nur insofern Verdienste, als sie durch ihre geschäftliche Tüchtigkeit und ihre Mittel die Herstellung vorzüglicher Arbeit ermöglichen und fördern. Gegenständlich und künstlerisch von hervorragendem Interesse ist die von Guy Marchand zuerst 1485, dann in vielen anderen Auflagen in erweiterter Form herausgegebene Serie der Totentanzdarstellungen, der „Danse macabre", in denen die boshafte Schadenfreude des Todes und die traurige Hilflosigkeit der Männer und Frauen aller Stände mit bitterem, drastischem Humor geschildert sind (s. Abb. S. 105). Es ist überhaupt psychologisch interessant, dass die primitive Kunst, wo sie sich von der Wirklichkeit ihrer unmittelbaren Umgebung entfernt, nur im Humor und in der Satire sich zu wirklich künstlerischem Ausdruck erheben kann. So hat der französische Holzschnitt des XV. Jahrhunderts auch nirgends eine solche kraftvolle Lebendigkeit der phantastischen Kompositionen, Energie der Bewegungen und des Ausdruckes und Freiheit und Breite der Formgebung erreicht, wie in einer Reihe von Darstellungen aller der Höllenqualen, mit denen scheussliche Teufelsfratzen die armen Sünder zu peinigen wissen. Diese Serie ist neben vielen anderen Dar-



Aus: La Mer des histoires. Paris, Le Rouge, 1488/89.

stellungen zur Illustration der zahlreichen Ausgaben des „Compost et Calendrier des Bergiers“, einer Art populären Kompendiums nützlicher Kenntnisse aus allen Gebieten verwendet worden. Guy Marchand hat seit 1491 dieses Buch häufig



Aus: L'Art de bien vivre et de bien mourir. Paris, A. Vérard, 1492.

gedruckt. Die Holzschnitte erscheinen auch in der 1492 für Antoine Vérard von Cousteau und Menard gedruckten „Art de bien vivre et mourir“ (s. Abb.) nebst Kopien nach den niederländischen Blockbuchholzschnitten der Ars moriendi.

Von dieser Masse gleichartiger, nur in der Qualität der Ausführung voneinander sich unterscheidender Illustrationen stechen die totentanzartigen Bilder in Robert Gobins „Les loups ravissants" (Paris, Simon Vostre o. J.) durch ihre Eigenart in Zeichnung und Technik ab. Sie fesseln durch die bizarre Phantastik der Erfindung und die Leidenschaftlichkeit des Gefühlsausdruckes. Die Zeichnung ist meist sehr flüchtig, aber geistreich und in den Einzelheiten sehr gut, die Technik ohne jeden Zusammenhang mit den gewöhnlichen französischen oder mit fremden Arbeiten, derb und flüchtig, mit sehr dicken, glatten Umrissen und mit wenigen dicken, scharf zugespitzten Schraffierungen. Der Tod, hier nicht als Skelett, sondern als Muskelmann mit Totenschädel dargestellt, bewegt sich mit wildem Humor. Eine gewisse Ähnlichkeit mit diesen Holzschnitten haben die Illustrationen in Bonifacius Symonetas „Livre des persécutions des crétiens" (Paris, Vérard).

Eine besondere, zusammenfassende Betrachtung erfordert die grosse und interessante Gruppe der „Livres d'heures", in denen Illustrationen und Ornamentik eine eigenartige Ausbildung erfahren. Die Livres d'heures sind Andachtsbücher, in denen Kalender, Auszüge aus den Evangelien, die Gebete für die kanonischen Stunden, für einzelne Heilige und so weiter, die sieben Busspsalmen, die Litanei, Vigilien für die Todesstunde und für die Seelen zusammengestellt sind. Sie sollten die kostbaren, fein miniierten Handschriften ersetzen und sind deshalb sehr häufig auf Pergament gedruckt und überhaupt mit besonderer Sorgfalt und sehr reich mit Bildern und Umrahmungen für jede Seite ausgestattet. Ein grosser Teil der erhaltenen Exemplare ist mit Bemalung versehen, die bei der Ausführung wohl auch vorgesehen war.

Die Bilder, die dem gewöhnlichen Kreise der biblischen Darstellungen und der christlichen Symbolik entlehnt werden, sind in der Zeichnung ziemlich eintönig und konventionell, aber immer graziös und in der technischen Ausführung von der allergrössten Feinheit und Schärfe der Linien. Die Vermutung, dass viele dieser Darstellungen nicht in Holz, sondern in Metall, aber immer natürlich in Reliefschnitt, hergestellt seien, wird durch eine Bemerkung auf dem Titel von Jean Duprés Heures vom 4. Februar 1488 (1489), wo die „vignettes" als „imprimées en cuyure" bezeichnet werden, bestätigt. Es wäre auch kaum glaublich, dass so unendlich fein ausgearbeitete Holzstöcke so lange und so gut dem Drucke, besonders auf Pergament, stand gehalten haben sollten. Im allgemeinen scheint man Metallplatten nur für die meist kleinen Heuresbilder und Um-

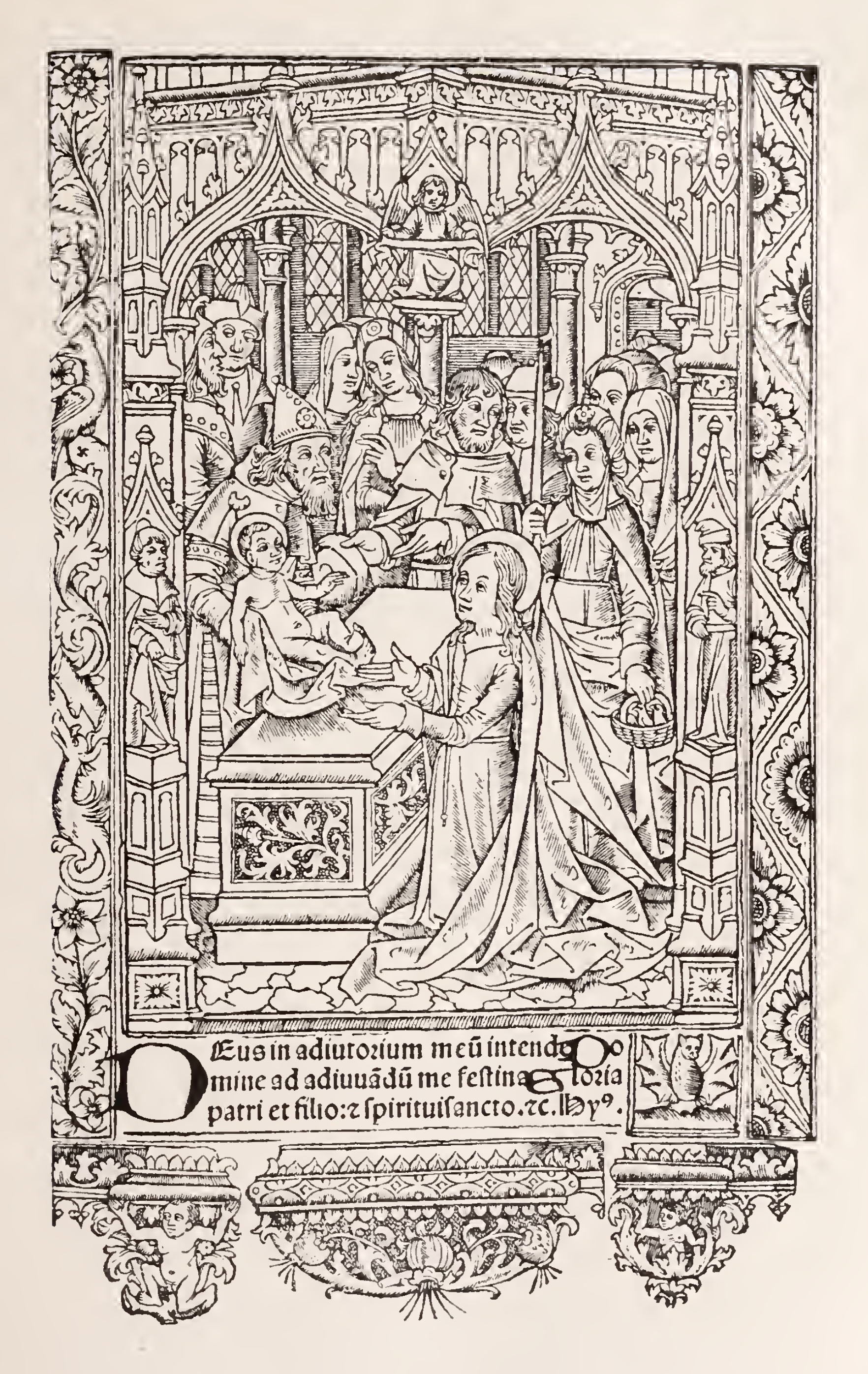
rahmungen benutzt zu haben. Die Technik der übrigen Buchillustrationen, mit ihrem fast durchgehends viel kräftigeren und weiteren Liniengefüge, und Zufälligkeiten der Abdrücke beweisen, dass man wie anderwärts auch in Frankreich die Stöcke gewöhnlich in Holz auszuführen pflegte.



Livre d'heures
Paris, S. Vostre, 1496.

Den Hauptreiz der Livres d'heures bilden aber nicht die grossen bildlichen Darstellungen, sondern die Ornamentik, die Umrahmungen der einzelnen Seiten, die, oft in Bezugnahme auf den Inhalt, Szenen aus der Bibel, aus der Apokalypse, Darstellungen der Vorzeichen des jüngsten Gerichtes, Figuren von Sibyllen und Propheten, Totentanzgruppen (s. Abb.), oder nur phantastische Pflanzen- und Tiergebilde, Genreszenen in reicher Abwechslung enthalten. Die Umrahmungen werden zuerst wie in den übrigen französischen Büchern in leichter Umrisszeichnung, später häufig in der Art der Schrotblätter weiss auf schwarzem, durch Punkte oder Sternchen belebtem Grunde ausgeführt, einer Manier, die in Frankreich auch für die Initialen (S. Abb. S. 105) besonders beliebt war.

Die Form der Livres d'heures bleibt bis in das XVI. Jahrhundert hinein fast unverändert; sie bildeten augenscheinlich einen der gangbarsten Artikel der Pariser Druckereien und Buchhandlungen. Es mögen an 500 bis 600 Ausgaben erhalten sein; zahlreiche andere Ausgaben müssen noch unbekannt geblieben oder ganz verloren gegangen sein. Die älteste bekannte Ausgabe der Horae ist die von Antoine Vérard 1486 (6. Februar 1485 französischer Zeitrechnung) herausgegebene, die wahrscheinlich von Pierre Le Rouge gedruckt und noch recht dürftig ausgestattet ist. Es folgen die schon reicher illustrierten, mit Umrahmungen auf jeder Seite versehenen Drucke Jean Duprés seit 1489. In einigen seiner Ausgaben sind die Bilder und Umrahmungen in roter und blauer Farbe gedruckt. Seit ungefähr 1490 veröffentlicht Antoine Vérard zwei Serien, die Heures kleineren Formates, auch „Figures de la Bible" (s. Abb.) genannt und die prächtigen sogenannten „Grandes Heures" oder „Heures royales". Die Bilderfolgen und Ornamente sind meist für jeden Typus und für jeden Druck neu kompo-



Aus den Heures à l'usage de Rome. Paris, Ph. Pigouchet pour S. Vostre.

niert, oft aber werden auch die Illustrationen einfach kopiert, so dass die Genealogie der Ausgabenreihen nur sehr schwer festzustellen ist. Den Höhepunkt bilden die von Philippe Pigouchet für den rührigen und geschmackvollen Verleger Simon Vostre seit 1496 gedruckten Ausgaben der Heures grösseren Formates. Hier wird auch zuerst in die kleinen Bildchen auf schwarzem, weisspunktiertem Grunde, aus der die Umrahmungen sich zusammensetzen, der Totentanz eingeführt, der von nun an fast ständig wiederkehrt, ebenso die 15 Zeichen des jüngsten Gerichtes, die Sibyllen und anderes mehr.

Die technische Ausführung ist von der grössten Sorgfalt und Feinheit, die Formgebung bleibt aber miniaturartig oberflächlich, der Hauptnachdruck wird auf nebensächliches Detail, auf die Schmuckwirkung der Formen gelegt. Für die Kompositionen der grösseren Bilder werden vielfach fremde Vorbilder, Stiche von Schongauer und später auch von Dürer benutzt, deren Technik augenscheinlich auch nicht ohne Einfluss geblieben ist. Aber auch der ornamentale Reichtum erscheint bei näherer Betrachtung nicht so gross, wie eine flüchtige Durchsicht glauben machen könnte. Es ist nur eine verhältnismässig kleine Anzahl von Zierstücken und Leisten, durch deren wechselnde Zusammenstellung der Eindruck reicher Mannigfaltigkeit hervorgebracht ist. Das Hauptverdienst der Livres d'heures liegt jedenfalls im Technischen, in der Subtilität der Linien, in der Sauberkeit und Schärfe des Druckes, besonders aber auch in der geschmackvollen, eleganten Zusammenstellung der Bilder und Zierstücke mit dem Satze der ziemlich grossen, sehr dekorativ wirkenden gotischen Lettern. Die typographische Buchillustration ist hier ihren handschriftlichen, miniierten Vorbildern so nahe geblieben wie sonst nirgends.

Von den Druckern und Verlegern, die sich im XV. und im Anfange des XVI. Jahrhunderts mit der Herstellung von diesen Gebetbüchern hauptsächlich beschäftigen, sind ausser den Genannten De Marnef, Gering und Rembolt, Gilles Hardouin, François Regnault, Guillaume Eustache und vor allem Thielman Kerver hervorzuheben.

Seit dem Ende des XV. Jahrhunderts fällt zuerst in den grossen Bildern, dann auch in den Umrahmungen ein neuer Stil der Zeichnung auf. Die Körper sind kräftiger und knorrig, die Typen viel derber und charakteristischer als in den früheren Darstellungen, die Gewandbehandlung besonders wird sehr breit und üppig, mit Knitterfalten und Augen überladen, der ganze Ton durch Häufung der stark gebogenen engen Schraffierungen viel dunkler und kräftiger.

Ohne Frage ist diese Stilwandlung auf die Nachahmung niederländischer Werke der Richtung der Renaissance-Apostel Jan Mabuse und Barend van Orley zurückzuführen. Die einfache Zierlichkeit der Formen und die diskrete, lichte Haltung des Blattbildes, die schon durch die Umrahmungen auf dunklem Grunde etwas gelitten hatten, werden durch die Einführung dieser allzu schwer und plastisch ausgearbeiteten neuen Bilder vollständig zerstört, wie überhaupt im Anfange des XVI. Jahrhunderts auch dieser Zweig der Buchillustration durch die Nachlässigkeit in der Herstellung und durch die Zusammensetzung des Schmuckes aus nicht zueinander gehörigen, verschiedenartigen Teilen dem Verfalle rasch entgegengeht.

Von den übrigen Druckstätten Frankreichs, die meist von Pariser Druckern versorgt werden, hat nur Lyon eine grössere Bedeutung für den Buchdruck und die Illustration. Hier ist im Jahre 1478, wahrscheinlich von Martin Husz, der erste datierte französische Druck mit Holzschnitten, das „Miroir de la redemption humaine", veröffentlicht worden. Die Stöcke sind aber nicht in Lyon angefertigt, sondern von dem Baseler Drucker Bernhard Richel, der sie 1476 für seine deutsche Ausgabe dieses Buches hatte herstellen lassen, entliehen. Dieser Anfang ist charakteristisch für den ganzen Druckbetrieb in Lyon während des XV. und im Anfange des XVI. Jahrhunderts. Obwohl hier der Holzschnitt und besonders die Herstellung von Spielkarten, wie wir aus zahlreichen Nachrichten erfahren, sehr eifrig betrieben worden ist, bleibt die Buchillustration im XV. Jahrhundert doch recht dürftig und wenig original. Lyon stand in lebhaftestem Handelsverkehr mit Deutschland und den Niederlanden wie mit Italien und Spanien. Die Lyoner Druckereien arbeiteten häufig für auswärtige Verleger auch Bücher in fremden Sprachen, italienisch, deutsch und spanisch. Der Nürnberger Verleger Anton Koburger liess hier von Clein und Sacon Bücher mit seinen Holzstöcken drucken, die Florentiner Giunta hatten hier eine Druckfiliale. Auch Holbeins Meisterwerke, die Bibelbilder und der Totentanz, sind bekanntlich in Lyon veröffentlicht worden.

Die Drucker und ihre Arbeiter sind zum grossen Teil Fremde, besonders Deutsche; sie verwenden mit Vorliebe zur Illustration ihrer Bücher von auswärtigen Kollegen entliehene Holzstöcke oder lassen die Bilder aus französischen, deutschen oder italienischen Werken kopieren. Wie Husz, illustrieren auch Nicolas Philippi und Marc Reinhart aus Strassburg ihre Ausgabe des „Myrouer de la vie humaine" von 1482 mit den Holzstöcken

der Augsburger Günther Zainerschen deutschen Ausgabe dieses Werkes von 1471, und zum Teil mit Kopien nach ihnen. Auch die Holzschnitte des in Strassburg 1502 von Grüninger gedruckten Virgil kommen hier wieder zu unverdienten Ehren. Die Beispiele liessen sich leicht noch vermehren. Die sehr zahlreichen Buchholzschnitte, die in Lyon selber gearbeitet wurden, sind



Aus den Komödien des Terenz. Lyon, Johannes Trechsel, 1493.

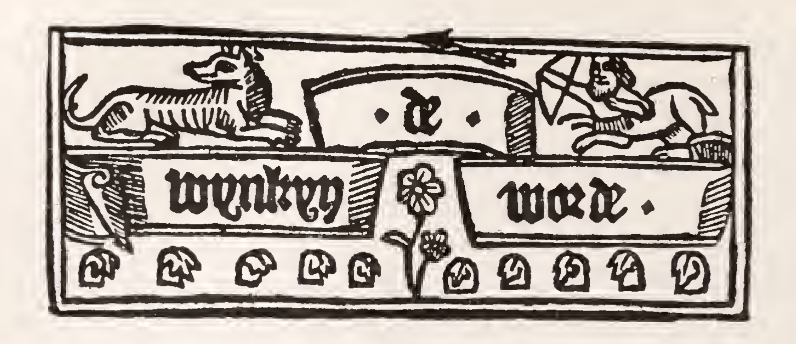
künstlerisch wenig wertvoll. Sie unterscheiden sich von den Pariser Arbeiten meist nur durch ihre geringere Qualität. Die in grosser Anzahl gedruckten und illustrierten französischen Ritterromane, Chroniken und andere Werke wie der Totentanz und dergleichen sind mehr kulturhistorisch als künstlerisch von Interesse.

Von künstlerischer Bedeutung ist eigentlich nur der Terenz, den der aus Mainz 1487 eingewanderte Johannes Trechsel im Jahre 1493 druckte (s. Abb.).

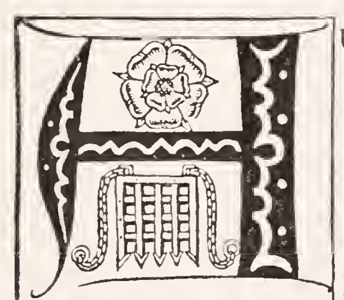
Die 160 charaktervollen und lebendigen Bilder, die die einzelnen Szenen der Komödien veranschaulichen, sind aber offenbar nicht französische Erzeugnisse, sondern von einem niederländischen Künstler zum wenigsten gezeichnet worden. Ihr Stil erinnert auffallend an niederländische Werke, besonders aber an die Lübecker Bibel von 1494, die Technik dagegen nähert sich der französischen sehr stark und gibt offenbar die vorzüglichen Vorzeichnungen nur recht unvollkommen wieder. Italienischen Charakters ist die Zeichnung der grösseren Bilder in dem von Bonino de' Bonini aus Dalmatien 1499 gedruckten Officium beatae Mariae Virginis, die technische Ausführung der Darstellungen und die Umrahmungen sind aber auch hier wieder französisch. Arbeiten eines Fremden sind auch die eigenartigen Holzschnitte im Quadragesimale aureum de peccatis (Trechsel, 1488/89) und in einigen anderen Lyoner Drucken. Der Künstler, der seine Blätter öfters mit den Buchstaben I. D. bezeichnet, ist wahrscheinlich ein Elsässer von Herkunft, der über Lyon nach Spanien und dann nach Neapel gewandert ist, wo wir eine Reihe bedeutender Werke von ihm finden und betrachten werden.

Im Jahre 1488 veranstalteten die Lyoner Drucker Michelet Topie de Pymont und Jacques Heremberck eine französische Ausgabe von Breydenbachs zuerst 1486 in Mainz in lateinischer Sprache erschienenen Peregrinationes ad sepulchrum. Eine Reihe der kleineren Darstellungen ist in Holzschnitt kopiert, die grösseren Pläne aber den Holzschnitten der Originalausgabe in Kupferstich nachgebildet. Es ist dies das einzige französische im XV. Jahrhundert gedruckte Buch, das mit Kupferstichen versehen ist, und überhaupt das einzige Denkmal des französischen Kupferstiches im XV. Jahrhundert. Wahrscheinlich sind diese Kupferstiche aber nicht von einem Franzosen ausgeführt, sondern entweder von einem Italiener oder von einem der niederländischen Stecher, die, wie der oben erwähnte Meister W♀, am burgundischen Hofe tätig waren.





DER HOLZSCHNITT IN ENGLAND.



USSCHLIESSLICH in der Buchillustration hat der Holzschnitt in England eine Existenz und auch hier nur eine vergleichsweise recht kümmerliche. Künstlerischer Wert und Selbständigkeit fehlt den englischen Holzschnitten durchweg fast vollständig. Am auffallendsten zeigt sich die Schwäche der englischen Buchausstattung in dem Mangel an Ornamentik und in der Roheit der wenigen Initialen, Umrahmungen und anderen Schmuckstücke, die sie verwendet. Man versieht die Bücher, die der Bilder nicht wohl entbehren können, nur mit den unbedingt notwendigen Darstellungen. Niederländische oder französische Arbeiten liefern die Vorlagen, oder wenigstens die stilistischen Vorbilder für die meisten englischen Buchholzschnitte.

Bei Colard Mansion in Brügge soll William Caxton, der als der erste in England im Jahre 1477 in Westminster eine Druckerei eröffnete, die Kunst erlernt haben. Seine ersten Bücher, auch seine erste Ausgabe von Chaucers Canterbury Tales sind ohne Bilder. Erst im Jahre 1480 kam das älteste in England gedruckte Buch mit Holzschnitten, der „Mirror of the World“, aus seiner Presse. Es sind ausser einer Reihe von Diagrammen Darstellungen eines Lehrers mit seinen Schülern. Man hat diese Bilder und die in dem „Game of Chesse“ des folgenden Jahres nur deshalb für Arbeiten englischer Holzschneider erklärt, weil sie so dürftig seien, dass sie jeder, der ein Messer zu handhaben verstand, hätte anfertigen können. Etwas besser sind die Illustrationen in Caxtons zweiter Ausgabe der Canterbury Tales und in seinem Äsop (um 1484). Nicht ohne Charakter in

der Zeichnung, wenn auch roh und grob im Schnitt, sind die Holzschnitte in Caxtons „Golden Legend“, Darstellungen von Heiligen und ihren Martyrien. Andere Illustrationen verwendet Caxton in dem „Royal Book“ und im „Speculum vite Christi“ (1487 bis 88). Gleichzeitig gaben die Sant Albans-Druckerei und besonders eine in Oxford arbeitende Presse einige Werke mit Abbildungen heraus. Eine Serie von Holzschnitten, die offenbar für eine „Legenda aurea“, die sich aber nicht erhalten zu haben scheint, angefertigt waren, benutzt die Oxford-Druckerei für Lyndewodes Constitutions und für den „Liber festialis“ (1486). In diesem Werke finden sich auch Bilder, die für eine Ausgabe der „Horae“ bestimmt waren. Auch von diesem Buch ist noch kein Exemplar zum Vorschein gekommen, wie überhaupt die frühen englischen Drucke überaus selten sind.

Vom künstlerischen Standpunkt aus ist über alle diese Holzschnitte wenig zu sagen. Das oft recht geschmackvolle und immer charaktervolle Typenbild der englischen Drucke ist bei weitem anziehender als die Illustrationen. Man kann wohl glauben, dass sie von englischen Holzschneidern, die sich in den Niederlanden oder nach den niederländischen Vorlagen gebildet hatten, ausgeführt worden seien. Man findet auf dem Kontinent kaum irgend wo so unbeholfen gearbeitete Schnitte. Die Technik hat eine eigentümliche Eckigkeit, die Linien sind sehr steif und ihre Ränder rauh und unregelmässig.

Caxtons Presse und sein Vorrat an Holzstöcken ging 1491 auf Wynkyn de Worde über, der bis 1535 zuerst in Westminster, dann in Fleet Street tätig war. Caxtons Holzschnitte benutzt er für seine Ausgabe der „Golden Legend“ von 1493 und wohl auch für das „Speculum vite Christi“ und seine Ausgaben der „Horae ad usum Sarum“ (1494). Neue Illustrationen bringen Glanvillas „De proprietate rerum“, das „Book of St. Alban's“ (1496), Malorys, „Mort d'Arthur“ (1498) und Mandevilles Reisebeschreibung (1499). In Wynkyns Büchern der folgenden Zeit sind alte und neue Holzstöcke gemischt, so in den „Recuyles of ye Hystoryes of Troye“ (1503), der „Craft to live and die well“ (1505) und anderen. Die Bilder im „Castle of Labour“ (1506) sind neu für das Buch angefertigt, die in den „Seven wise masters of Rome“ (um 1506) sind nach Gerard Leus Ausgabe von 1490, die für das „Ship of Fools“ (1509) nach den Holzschnitten der französischen Ausgabe des Narrenschiffs kopiert, in den Gebetbüchern sind die zierlichen französischen Livres d'heures nachgeahmt. Wynkyn muss auch häufig Holzstöcke von französischen, niederländischen und

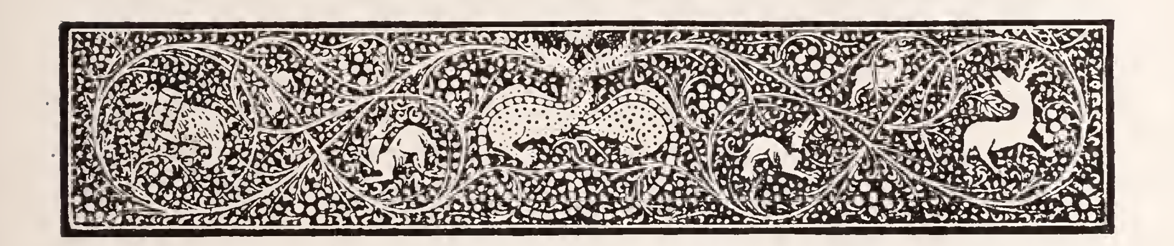
deutschen Druckern leihweise zur Benutzung erhalten haben. Im XVI. Jahrhundert wird der Einfluss der französischen Technik immer stärker. Die Mischung der alten groben Schnitte mit den feineren Nachahmungen französischer Bilder oder gar mit französischen Originalstöcken macht das Gesamtbild der englischen illustrierten Bücher noch unerfreulicher.

Neben Caxton und Wynkyn de Worde ist Richard Pynson (1493 bis 1531) für die Buchillustration der wichtigste englische Drucker. Als Hauptwerk Pynsonscher, ja überhaupt englischer Illustration des XV. Jahrhunderts gelten die Holzschnitte in Lydgates Übersetzung von Boccaccios „Falle of Princis". Sie sind aber nicht englische Arbeit, sondern Abdrücke der Stöcke, die Dupré in Paris 1484 für seine Ausgabe hatte anfertigen lassen. Das „Speculum vite Christi" (1497) enthält eine Reihe sauberer kleiner Bilder, das „Missale ad usum Sarum" (1500) besonders reiche und gute Ornamentik. Für seinen „Kalendar of Shepherds" (1506) hat Pynson, wie das auch andere englische Drucker zu tun liebten, einige Stöcke von Vérard sich zu verschaffen gewusst, die Bilder im „Castle of Labour" (um 1505) sind ebenso wie die in seiner Ausgabe des „Ship of Fools" nach den französischen Originalen kopiert. Die übrigen Drucker wie Julian Notary (1499 bis 1503), Lettou, William und Richard Faques Machlinia und andere spätere Drucker sind für den Holzschnitt noch weniger wichtig. Die Illustrationen, die sie verwenden, sind zum allergrössten Teil Nachahmungen französischer Bilder. Richard Faques benutzt sogar für sein Druckerzeichen ein französisches Vorbild.

Im Gegensatze zu Wynkyn de Worde, der besonders die populäre Literatur pflegte, hat Richard Pynson als „Royal printer" sich besonders mit dem Drucke gelehrter Werke beschäftigt. Seine Aufmerksamkeit als Illustrator wurde dadurch vornehmlich auf die Ausschmückung des Titelblattes gelenkt. Der Wunsch, über die gewöhnliche Art der Titelblattverzierung mit grossen, reich ornamentierten Buchstaben und über den veralteten französischen Stil hinauszugehen, veranlassten ihn, von Froben in Basel einige von Holbein gezeichnete Umrahmungen zu erwerben, die er seit etwa 1518 verwendet. Für die englische Buchausstattung ist diese Einführung moderner Renaissanceformen und Holbeinscher Kunst von einer gewissen Bedeutung.

Von nun an werden neben den französischen Vorbildern, die man nachzuahmen fortfährt, Holbeinsche Formen und seine Technik herrschend. Die wenigen nach eigenhändigen Zeichnungen des Basler, nun in England ansässigen Meisters

geschnittenen Holzschnitte in Cranmers Katechismus (1548 Walter Lynne), in Halles Chronicles und in der Coverdale Bible sind das Beste, was in englischen Werken Verwendung gefunden hat. Holbeins Einfluss auf die einheimischen englischen Zeichner und Holzschneider macht sich bald in einer Reihe von Arbeiten angenehm bemerklich, ein eigener Stil entwickelt sich aber auch aus diesen Anregungen nicht. Eine Hervorhebung verdienen die sogenannten „Queen Elizabeth's Prayer Books", (1569) und die „History of Martyrs" von John Fox und andere Bücher, die John Day in sorgfältiger und reicher Ausstattung herausgab. Seit 1540 wird auch der Kupferstich zur Buchillustration, besonders für Titelblätter herangezogen und verdrängt im Laufe des Jahrhunderts den rasch zu rohester Handwerklichkeit verfallenden Holzschnitt fast vollständig ohne aber selber Werke von künstlerischem Wert oder von Eigenart hervorzubringen.



DER HOLZSCHNITT IN SPANIEN.

ALTE Denkmäler der Druckkunst in Spanien, im besonderen die frühen Holzschnittwerke, gehören zu den grössten Seltenheiten, so dass ein Überblick über die Erzeugnisse des Holzschnittes hier noch grösseren Schwierigkeiten begegnet als anderwärts. Wir gewinnen zunächst den Eindruck, dass der Holzschnitt in Spanien wenig künstlerische Selbständigkeit und Originalität der Technik besitzt. In den zum grossen Teil von Deutschen gedruckten Büchern finden wir nicht nur einzelne deutsche, niederländische und italienische Holzschnitte und Kupferstiche kopiert, sondern auch ganze Serien von Buchillustrationen nachgeschnitten oder sogar von den Originalstöcken abgedruckt. So ist zum Beispiel in Phocas' „De princi-

palibus orationis partibus“ (Barcelona 1488) die Umrahmung der venezianischen Ausgabe des Regiomontanus von 1482 kopiert, in der „Vita Christi“ des Ludolphus de Saxonia (Lissabon 1495 bis 96) die Kreuzigung des Meisters E. S. (Pass. 132) sehr genau und sorgfältig wiedergegeben; im „Tesoro de la Passion“ (Zaragoza 1494, P. Hurus), in der „Aurea expositio hymnorum“ (Zaragoza 1499) und in anderen Büchern finden wir Kopien nach Schongauers Passionsbildern. Paulus Hurus hat für seine 1494 in Zaragoza gedruckte Ausgabe von Boccaccios „Mujeres illustres“ die Bilder der Ulmer Ausgabe nachschneiden lassen, für seinen 1491 gedruckten „Espejo de la vida humana“ von Roderigo da Zamora hat er sich sogar die Originalholzstöcke der Lyoner Ausgabe von 1482 zu verschaffen gewusst, ebenso wie Georg Coci in seiner Liviusausgabe von 1520 (Zaragoza) die Holzstöcke des Mainzer Druckes von 1505 wieder verwenden konnte.

Viele andere Holzschnitte, die nicht direkt kopiert zu sein scheinen, tragen so deutlich den Stilcharakter deutscher, niederländischer oder französischer Kunstweise zur Schau, dass wir wohl annehmen müssen, sie seien von Arbeitern aus diesen Ländern geschnitten oder wenigstens in engster Anlehnung an ihre Manier ausgeführt worden. So sind zum Beispiel die Umrahmungsleisten in Turrecrematas 1482 in Zaragoza gedruckten Psalmenerklärungen denen, die Martin Schott in Strassburg um dieselbe Zeit verwendete, ganz gleich, in der reich im spanischen Stil ornamentierten Umrahmung im „Tirant lo Blanch“ (Valencia, Spindeler 1490) sind die Figuren denen in deutschen Stichen auffallend ähnlich, ebenso wie die Technik im wesentlichen durch das Vorbild der Schrotblätter bedingt ist. Da die Drucker der spanischen Inkunabeln zum grossen Teil Deutsche waren, so darf uns diese Anlehnung an ihren heimatlichen Stil nicht Wunder nehmen, zumal ja Spanien damals den fremden Einflüssen nicht entfernt die eigene künstlerische Gestaltungskraft entgegenzusetzen hatte wie etwa Italien. In der Technik wiegen aber trotzalledem niederländische und französische Elemente vor. Der schöne Titelholzschnitt im „Regimento de los principes“ des Aegidius de Roma, 1494 in Sevilla von R. Ungut und Stanislaus Polonus gedruckt, ist sicher die wohlgelungene Arbeit eines niederländischen Meisters; der heilige Christoph in der 1498 von Pedro Trincher in Valencia gedruckten „Obra allaors de S. Christofol“ ist zum mindesten eine Kopie nach einem niederländischen Original; die Bilder im „Oliveros de Castilla“ (Burgos 1499) sind ganz in der Weise der niederländischen Holzschnitte, ähnlich wie

die Illustrationen des Lyoner Terenz von 1493, ausgeführt. Gerade wegen dieser gemeinsamen Beziehungen zur niederländischen Kunst ähneln so viele spanische Holzschnitte, auch in der Ornamentik und in einzelnen grossen Initialen der Titelblätter, den Arbeiten der französischen Schule, so zum Beispiel die Bilder der in Burgos 1499 gedruckten spanischen Ausgabe von Brants Narrenschiff, der in Sevilla 1499 von Pedro Brun herausgegebenen „Historia de Vespasiano“ und andere mehr.

Neben diesen Nachahmungen und Entlehnungen begegnen uns aber doch wieder so viele Arbeiten von bestimmter Eigenart in Zeichnung und Technik, dass man berechtigt sein dürfte, von einem spezifisch spanischen Holzschnittstil zu sprechen. In erster Linie ist es die Ornamentik in Umrahmungen, Leisten und Initialen, die einen eigenen, nationalen Charakter zur Schau trägt, überall einen starken Zusatz von arabischen, orientalischen Formen, jene Mischung von gotischen mit maurischen Zierelementen zeigt, die der frühen spanischen Kunst ein eigentümliches Gepräge gibt. In gedrängter Fülle bedecken die meist weiss auf schwarzem Grunde sich abhebenden Muster die ganze auszuschmückende Fläche. Es sind entweder schwere, dicke, stark reliefierte, gotisierende Blattformen oder ganz feines, enges, stark gewundenes Ranken- und Astwerk und heftig bewegte, aber stark stilisierte Tiergestalten, die meist in wappenartiger Gegenüberstellung zu zweien oder in einer Verschlingung symmetrisch angeordnet sind. Von dieser überzarten Ornamentierung, die, einzelnen Hauptlinien folgend, die ganze Fläche überspinnt, und die, ähnlich den Schrotblättern oder den Stichen in Punktiermanier, sehr fein und scharf in Metall gearbeitet zu sein scheint, finden wir schöne Beispiele in David Abu Derahims „Ordo praecum“ (hebraice, Lissabon 1486, s. Abb. S. 121), in Diaz' de Montalvo Ordonanzes Reales (Huete 1485), in den Compilaciones des Leyes (Zamora um 1485), in der schon erwähnten Umrahmung im Tirant lo Blanch (Valencia 1490) und in anderen Büchern. Abgesehen von einzelnen Kopien kommen italienische Renaissanceformen in der spanischen Buchornamentik erst im Anfange des XVI. Jahrhunderts auf.

Aber auch in den figürlichen Darstellungen zeigt die Technik spanischer Holzschnitte gewisse Eigentümlichkeiten, die wir wohl als nationale ansehen müssen. Die Umrisse sind ziemlich dick, die Falten steif und eckig gebrochen wie in deutschen Holzschnitten, denen die spanischen Arbeiten überhaupt im Charakter der Zeichnung sehr nahe stehen. Die Eigenart zeigt sich in den Typen und in den heftigen, leidenschaftlichen Bewegungen und technisch vor allem

in dem System der Schraffierung durch schräg gegen den Umriss oder den Zug der Falten gestellte Reihen ganz gleichmässiger und gerader, dünner und ziemlich kurzer Striche. Der Gesamteindruck der Technik ist ausserordentlich trocken und nüchtern, ähnlich dem vieler Mailänder Holzschnitte, besonders weil die Ränder der Linien nicht scharf genug geschnitten sind, und die von den gleichmässig hart absetzenden Strichen gebildeten streifenartigen Schatten zu viele tote Flächen hervorbringen.

Dieser Art sind zum Beispiel die meist nach Schongauers Passion kopierten Bilder im „Tesoro de la Passion", den P. Hurus 1494 in Zaragoza herausgab, und in der „Aurea Expositio Hymnorum" desselben Druckers von 1499, das Signet des Paulus Hurus mit Jakobus und Sebastian (s. die etwas verkleinerte Abb. S. 126), die Holzschnitte in Fernando Mexias Nobilitario (1492 Sevilla, Pedro Brun), in des heiligen Bernardus „Epistola de regimine domus" (Valencia, Spindeler um 1498), in Santellas „Vocabulario ecclesiastico" (Sevilla 1499) und in Ricoldus' „Improbatio Alcorani" (Sevilla 1500).

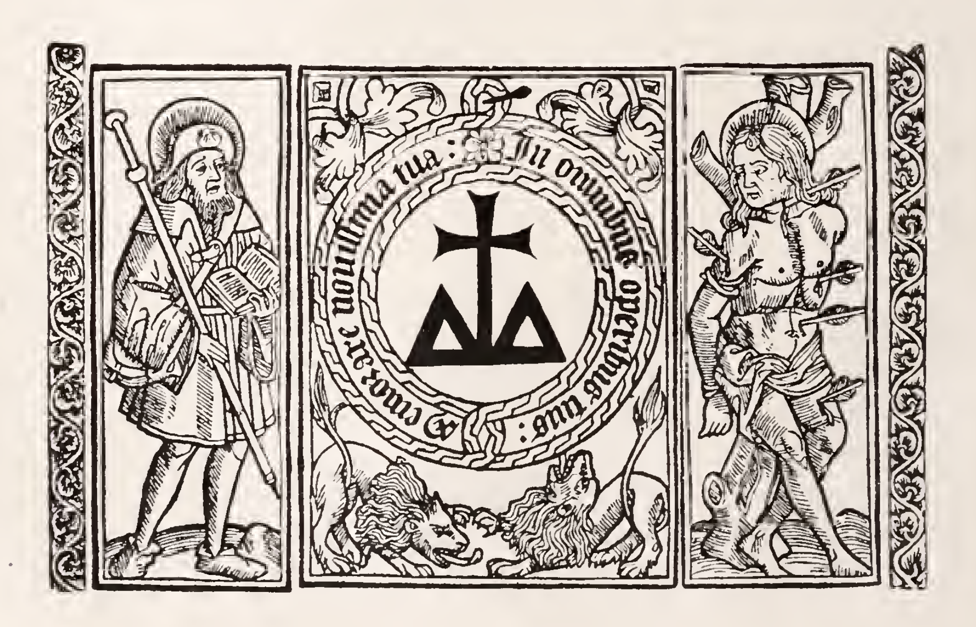
Merkwürdigerweise hat nun der Stil vieler dieser spanischen Holzschnitte eine grosse Verwandtschaft mit einer Reihe von Illustrationen in Neapolitaner Drucken, besonders mit denen des 1485 von Francesco Tuppo dort gedruckten Äsop. Nicht nur in der Ornamentik, sondern auch in der Zeichnung, in Typen und Bewegungen, in der Faltengebung und in der Technik mit den kurzen, geraden, engen Schraffierungen gibt sich der gleiche Stilcharakter zu erkennen. Die Äsop-Holzschnitte, denen auch zum grossen Teil italienische Vorbilder zu Grunde liegen, sind allerdings viel schärfer und sorgfältiger geschnitten, die Schraffierungen lebendiger und oft etwas gebogen, aber trotzdem lassen sie, besonders die weniger italienischen Bilder zum Leben Äsops, keinen Zweifel daran, dass wir hier Arbeiten derselben Schule und Stilrichtung, vielleicht sogar desselben Künstlers vor uns haben. Wenn wir nun in einem vor dem Äsop im Jahre 1480 in Barcelona gedruckten Werke, den „Constitutiones de Cataluña", Holzschnitte desselben Stils, ja derselben Hand finden, so werden wir wohl anzunehmen haben, dass der Holzschneider des Neapler Äsop diese in Italien ganz allein stehende Technik aus Spanien dorthin gebracht habe. Wie schon erwähnt, sind auch die „I. D." bezeichneten Holzschnitte einer Ausgabe der „Ars moriendi" (o. O. und J.), die nach Lyon versetzt wird, in der gleichen Manier ausgeführt. Sie wurden früher fälschlich dem viel späteren französischen Stecher Jean Duvet zugeschrieben, sind aber doch höchstwahrscheinlich in

Frankreich entstanden, da ein Holzschnitt gleichen Stils in dem 1488—1489 in Lyon von Trechsel gedruckten „Quadragesimale aureum de peccatis“ und zwei andere ebenfalls I. D. bezeichnete Illustrationen in französischen Drucken vorkommen. Wir haben eine gewisse Berechtigung, diesen Holzschnittstil, obschon er sich auf deutscher, besonders elsässischer Formengrundlage entwickelt und auch in Südfrankreich und Italien gepflegt wird, doch als spezifisch spanisch zu bezeichnen, weil er spanische Ornamentik und Formenbildungen in sich aufgenommen hat, und auch deshalb, weil er hier, neben Kopien nach fremden Originalen, allein herrschend geblieben ist.

Augenscheinlich knüpft die weitere Entwickelung des spanischen Holzschnittes im XVI. Jahrhundert an diese Stilgruppe an. Die Umrisse bleiben sehr dick, aber die Schraffierungen werden noch feiner und enger und nun stark gebogen, ihre Massen gehäufter und der Boden und Hintergrund stark ausgearbeitet, so dass der Gesamteindruck ein sehr dunkler, farbiger, meist wegen der geringen Sorgfalt der Ausführung und des Druckes auch ein unsauberer wird, ganz ähnlich dem der Metallschnitte in Mailänder Büchern und in den venezianischen Drucken des Giov. Battista Sessa aus Mailand. Dieser Art sind zum Beispiel die zwei grossen Holzschnitte in der „Blanquerna“ des Raimundus Lullus (Valentia 1521) und der nach Dürers Baseler Holzschnitt kopierte h. Hieronymus im „Transito di S. Hieronymo“ (Zaragoza 1528) und andere mehr. Der grösste Teil der uns bekannten spanischen Holzschnitte dieser Zeit entzieht sich durch die Unförmigkeit der Zeichnung und die Roheit des Schnittes der künstlerischen Kritik, die meisten besseren Arbeiten zeigen dagegen eine sehr starke, unmittelbare Anlehnung an französische und italienische, besonders venezianische oder mailändische Vorbilder, wie zum Beispiel die in Jorge Cocis Ausgabe von Diegos de Sant Pedro „Carcel de Amor“ (Zaragoza 1523).

Ob der Kupferstich im XV. Jahrhundert in Spanien unter den einheimischen Künstlern einen Apostel gefunden habe, ist bis jetzt noch nicht ermittelt worden. Einige sicher in Spanien entstandene Kupferstiche, aus denen man dies hat schliessen wollen, können sehr wohl auch von deutschen oder niederländischen Stechern in Spanien ausgeführt worden sein. Die Technik der wenigen bekannten Blätter lehnt sich jedenfalls eng an fremde Vorbilder an. Spanischer Herkunft ist vielleicht ein Stich mit dem Datum 1488, eine Madonna del Rosario mit Dominicanerheiligen und Szenen aus dem Leben Christi. Die stark

aufgearbeitete Platte, von der nur einige moderne Abdrücke bekannt sind, ist aus Spanien nach Brüssel gelangt. Ähnlich rohe Arbeit, die eine gewisse Verwandtschaft mit Florentiner Blättern erkennen lässt, zeigen ein Glücksrad und eine Allegorie, in der wir den Tod die Menschen von einem Baume, der auf einem Schiffe steht und von zwei Mäusen benagt wird, herunterschiessen sehen, beide in der National-Bibliothek zu Madrid. Drei Spielkarten des Berliner Kabinetts, König, Königin und Reiter (caballo), die als Farbenzeichen runde Scheiben (Geldstücke, dineros) mit spanischem Wappen und der Umschrift „Valenzia" in den Händen tragen, sind ganz im Stil und in der Technik des deutschen „Meisters der Bandrollen" ausgeführt. Das beste Stück dieser kleinen Gruppe spanischer Kupferstiche ist eine Darstellung des Beato Karlo de Viana mit spanischem Wappen und einer Unterschrift in spanischer Sprache, die in der Madrider National-Bibliothek bewahrt wird. Die Zeichnung der Gestalten des Heiligen und seines viel kleiner gebildeten Schützlings ist steif und eckig, die dürftige Modellierung besteht nur aus unsicher und unregelmässig in der Längsrichtung der Formen geführter Strichelung oder aus ungeschickter Kreuzschraffierung, im Gesichte des Heiligen aber ist ein individueller, porträtmässiger Typus von Eyckischer Feinheit durch eine zarte, ausdrucksvolle Umrisslinie festgehalten. Die Zeichnung macht einen niederländischen Eindruck, die Technik schliesst sich eng an die der frühesten deutschen Kupferstiche an.





Aus der Biblia cum postillis Nicolai de Lyra. Venedig, 1489.

DER HOLZSCHNITT IN ITALIEN.



NICHT selten ist behauptet worden, dass die graphischen Künste in Italien, gemäss der Verschiedenheit des Klimas, des Charakters und der Kultur des Volkes, eine grundsätzlich andere Stellung im geistigen Haushalte der Nation eingenommen hätten als im Norden. Eine eingehendere Betrachtung lehrt jedoch, dass die Eigentümlichkeiten in der Entwicklung des Bilddruckes in Italien nicht sowohl auf äusseren Umständen beruhen, sondern vielmehr auf rein künstlerischem Gebiete zu suchen sind. Es ist wohl möglich, ja sogar wahrscheinlich, dass der Holzschnitt in Deutschland früher als in Italien für den Bilddruck Verwendung gefunden habe, und dass die Produktion im Norden eine reichere gewesen sei; sicher aber wurde, wie die eingangs angeführten Nachrichten beweisen, der Holzschnitt auch in Italien wenigstens schon seit dem Beginne des XV. Jahrhunderts lebhaft und gewerbsmässig betrieben und zu den gleichen Zwecken wie im Norden, d. h. zur Erzeugung von Heiligenbildern, Spielkarten, Ornamentstücken, Kalendern u. dgl. benutzt.

Schon aus den mehrfach erwähnten Dokumenten ergibt sich, dass es in Italien zwei Hauptzentren waren, in denen der Bilddruck vornehmlich gepflegt wurde, Venedig und Florenz, die beiden Stätten, die überhaupt im Geistesleben und in der Kunst Italiens damals die führende Stellung einnahmen. In Venedig können wir die Entwicklung des Holzschnittes wenigstens seit der Mitte des XV. Jahrhunderts verfolgen. Ganz ähnlich wie in Deutschland scheint auch hier, wenn wir den Klagen der Xylographen in jener Eingabe von 1441 glauben können, der Holzschnitt um die Mitte des Jahrhunderts sich in einem Stadium des Niederganges befunden zu haben. Vielleicht dürfen wir eine Bestätigung hierfür in einer Reihe von Spielkarten erblicken, die vor einigen Jahren in dem Deckel eines Registerbandes aus den Marken von 1466 im Königl. Staatsarchiv in Rom gefunden wurden. Es sind dies sehr derbe, handwerkliche Arbeiten, die, wie die rückläufig, offenbar ohne Verständnis des Inhaltes nachgeschnittenen Inschriften beweisen, nach niederdeutschen Vorbildern kopiert sind. Die italienischen Holzschneider suchten also durch diese Kopien der Konkurrenz der in Italien augenscheinlich sehr beliebten aus Deutschland importierten Spielkarten zu begegnen. Die Formen und Kostüme auf diesen Karten gestatten uns, wenn auch nicht die Holzstöcke selber oder gar diese Abdrücke so doch jedenfalls ihren Stil, ihren Typus als Spielkarten in die erste Hälfte des XV. Jahrhunderts zu setzen. Die Arbeit ist bei aller Derbheit doch so geschickt, sie zeugt von so grosser Routine in der Handhabung des Messers, dass wir in ihr unbedingt das Resultat einer sehr langen Übung erblicken müssen. In anderen, späteren Holzschnitten begegnen wir nirgends mehr den Spuren dieser groben, kernigen Technik.

Während uns in diesen Resten von Spielkarten vielleicht die letzten Ausläufer eines verfallenden Stils erhalten sind, können wir in einer anderen grossen und bedeutenden Gruppe sicher venezianischer Holzschnitte frische und lebenskräftige Ansätze erkennen, aus denen sich der charakteristische Stil der venezianischen Buchillustration stetig und gleichmässig entwickelt. Zu dieser Gruppe von Holzschnitten gehört eine Anzahl sehr schöner Blätter in der Biblioteca Classense zu Ravenna, dann eine grosse Kreuzigung im Museum zu Prato und endlich eine Folge von Darstellungen der Passion, die mit lateinischem, xylographischem Texte versehen eine Art von opistographisch gedrucktem Blockbuch bilden. Das einzige, unvollständige Exemplar dieses bemerkenswerten Denkmals der Xylographie wird im Kupferstichkabinett zu Berlin aufbewahrt (s. Abb.).



Aus dem venezianischen Blockbuche, die Passion Christi, im Kupferstichkabinett zu Berlin.
Original: 220×145 mm.

Es ist in der Art der Federzeichnungen leicht koloriert und mit handschriftlichen deutschen Erläuterungen versehen. Der venezianische Ursprung dieser Bilderfolge ergibt sich mit Wahrscheinlichkeit schon daraus, dass die Holzstöcke, um die Inschriftentafeln und einen Teil der breiten Umrahmungslinie verkleinert, zur Illustration einer in Venedig 1487 gedruckten Ausgabe von Bonaventuras „Devote meditazioni" verwendet worden sind; vor allem aber ist er mit Sicherheit daraus zu folgern, dass sich die Weiterbildung ihres Stils Schritt für Schritt in sicher venezianischen, datierbaren Holzschnitten verfolgen lässt.

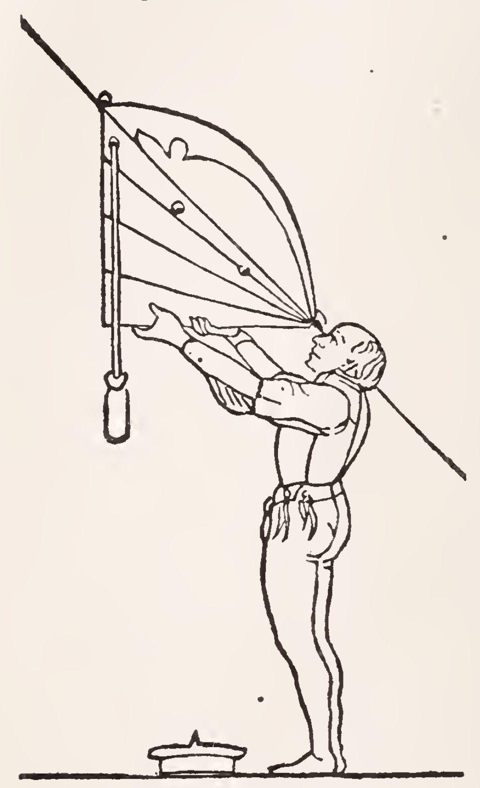
Der stilistischen Analyse setzen, wie schon öfter hervorgehoben wurde, die Werke der Holzschneidekunst grosse Schwierigkeiten entgegen, da sie fast immer die Formen der monumentalen Kunst nur in stark verblasstem Abbilde wiedergeben. Aber doch werden wir bei der Betrachtung des italienischen Holzschnittes fast überall einen engen Anschluss an den lokalen Stil der monumentalen Kunst beobachten können, durch den er sich charakteristisch von dem viel gleichmässigeren und handwerklicheren Betriebe in Deutschland unterscheidet. In den zum grossen Teil vorzüglichen Arbeiten dieser Gruppe können wir bei aller Vorsicht des Urteils doch einen nahen Zusammenhang mit Werken der venezianischen Plastik des beginnenden XV. Jahrhunderts feststellen. Eine ganze Reihe von Formenelementen, die jenen Skulpturen eigentümlich sind, lassen sich in den Holzschnitten wiedererkennen. Es sind offenbar nicht mehr die handwerklichen Karten- und Heiligenbilddrucker der alten Schule, denen wir diese Blätter verdanken, sondern frische, auf dem Gebiete der Plastik, wohl besonders der Holzbildschnitzerei ausgebildete Kräfte, von denen diese Neubelebung der alten, in Verfall geratenen Technik ausgeht.

Die Komposition der Passionsbilder zeichnet sich durch grosse Kraft und Originalität der Erfindung und durch Selbständigkeit der technischen Behandlung aus. Der Holzschneider sucht die Formen, so wie er sie beobachtet hat, wiederzugeben, ohne sie nach den besonderen Erfordernissen und Bequemlichkeiten der Technik umzugestalten, zu schematisieren. Er vermeidet weder starke Verkürzungen noch Überschneidungen, drängt die im Verhältnis zum Raume sehr grossen Gestalten in dramatisch bewegte Gruppen plastisch zusammen. Holzschneider und Zeichner sind hier aller Wahrscheinlichkeit nach eine und dieselbe Person gewesen; die Verschiedenheiten in der Ausführung erklären sich leicht durch die mehr oder minder grosse Sorgfalt des Schnittes, der ohne alle Schraffierungen nur in kräftigen, lebendig bewegten Umrissen ausgeführt ist.

Die Zeit der Entstehung dieser Holzschnitte lässt sich nur durch die Kostüme annähernd bestimmen. Die Formen der Waffen, die Mischung von Kettenpanzerung mit Plattenrüstung, die langen Überröcke mit weiten Ärmeln und tiefer Gürtung weisen entschieden auf die erste Hälfte des XV. Jahrhunderts. Trotzdem wird man die Passionsbilder kaum über die Mitte des Jahrhunderts hinaufrücken dürfen, weil ihr Stil nur durch wenige Zwischenglieder zu dem der Bücherholzschnitte der 80er und 90er Jahre übergeleitet wird. Unter den Blättern dieses Stils in der Ravennater Sammlung befinden sich einige, wie das Martyrium des heiligen Sebastian und der heilige Philippus de Florentia, die den Holzschnitten der frühesten illustrierten venezianischen Bücher, besonders des 1486 gedruckten Supplementum Chronicarum von Jac. Phil. Foresti Bergomensis schon ganz nahe stehen. Der Schnitt ist in diesen Buchillustrationen feiner und sauberer, die Linien sind dünner, glatter und gleichmässiger geworden, wie das die kleineren Dimensionen der Bilder und der Figuren, wie überhaupt die Einfügung der Holzschnitte in den Typensatz notwendig machten, aber der unmittelbare Zusammenhang ist ohne weiteres einleuchtend. Von dieser Zeit an, in der der Holzschnitt seinen Einzug in das gedruckte Buch hält, können wir ihn in seiner Entwicklung und in seinen verschiedenen Verzweigungen genauer verfolgen.

Offenbar ist es erst nach Überwindung vieler technischen Schwierigkeiten und nach einer Reihe verschiedenartiger Versuche gelungen, den Holzschnitt in künstlerisch befriedigender Weise für die Verzierung und Illustrierung von gedruckten Büchern zu verwenden. Ursprünglich sollte der Holzschnitt nur als Vordruck, als eine leichte und bequeme Vorzeichnung für den Miniator dienen, dem die Ausschmückung des Buches, wie vorher der Manuskripte, anvertraut war. Wir erkennen diese Absicht besonders deutlich in einer Reihe von Umrahmungen in einzelnen Exemplaren der ersten in Venedig 1469 und in den folgenden Jahren gedruckten Bücher. Diese Vordrucke, die fast alle genau die gleiche Kolorierung zeigen, sind nicht in der Presse gleichzeitig mit dem Texte, sondern erst nachträglich mit Hilfe kleiner Holzmodel, die neben oder übereinander auf den weissen Rand um den Text aufgedruckt wurden, hergestellt worden. Sie sind also offenbar ohne Mitwirkung der Drucker, die sich überhaupt nur widerstrebend und langsam entschlossen zu haben scheinen, für die Illustrierung ihrer Bücher selber zu sorgen, in der Werkstatt eines Miniators ausgeführt worden.

Die gleiche primitive Art des Aufdrucks der Holzschnitte durch Handpressung nach Fertigstellung der Textdruckes können wir sogar noch in dem ältesten mit Illustrationen versehenen, in Oberitalien gedruckten Buche, dem 1472 in Verona herausgegebenen Werke des Robert Valturius über die Kriegskunst beobachten (s. Abb.). Die Zeichnungen rühren, wie wir wissen, von dem Architekten und Medailleur Matteo de' Pasti her. Wenn die Tradition ihm auch die Ausführung der Holzschnitte mit Recht zuschreibt, so hätten wir darin wieder einen Beweis für die engen Beziehungen des venezianischen Holzschnittes mit der Plastik zu sehen. Die Holzschnitte des auch typographisch hervorragend schönen Valturiusschen Werkes sind zum Teil meisterhaft gezeichnet und mit feinem Formgefühl und grosser Gewandtheit geschnitten, in ganz ähnlicher Manier wie jene Umrahmungsvordrucke. Vielleicht muss man hieraus doch schliessen, dass es nicht Matteo de' Pasti selber gewesen ist, der die Holzschnitte ausgeführt hat, sondern ein berufsmässiger, geschickter Holzschneider, zumal auch die zahlreichen, höchst lebendig und geistvoll gezeichneten, aber meist viel flüchtiger, härter und unruhiger geschnittenen Illustrationen des 1479 ebenfalls in Verona gedruckten Äsop eine ganz analoge Technik aufweisen. Das Titelblatt allein ist regelmässiger und glatter geschnitten.



Aus: Valturius, de re militari. Verona, 1472.

Der Stil des Valturius und des Äsop setzt sich in Verona nicht fort, auch in Venedig finden wir nur einige kleine Holzschnitte gleicher Art, die in ein Exemplar der 1471 in Venedig gedruckten italienischen Bibel (Manchester, Rylands Library) als Vorzeichnung für die Ausmalung in der Weise der oben erwähnten Umrahmungen eingedruckt sind, dann eine grössere und eine kleinere Darstellung der Kreuzigung in Missalien von 1481 und 1482, die in Einzelheiten der Zeichnung und im groben, eckigen Schnitt mit jenen Bildern in

Zusammenhang zu stehen scheinen. Die Technik der Veroneser Holzschnitte ist jedenfalls nichts als eine Abwandlung der venezianischen, wie wir deren weiterhin noch andere kennen lernen werden. In Venedig hatten sich seit den 70er und 80er Jahren schon mehrere Werkstätten von Holzschneidern gebildet, die den Bedarf an Einzelblättern und Buchillustrationen in geschäftsmässiger Art zu befriedigen suchen, und deren Arbeiten im Stil der Zeichnung und der Technik wie in der Qualität oft sehr stark voneinander verschieden sind.

Der erste Drucker, der in Venedig den Holzschnitt zur Ausschmückung und Illustrierung seiner Bücher verwertet, ist ein Deutscher, Erhard Radtold aus Augsburg. Während eine Reihe der von ihm verwendeten Holzschnitte augenscheinlich von deutschen Arbeitern hergestellt ist, zeigen die Zierleisten, Umrahmungen und Initialen in seinen frühesten venezianischen Drucken unverkennbar den Stil der italienischen Renaissance. Wenn sie von Radtolds Genossen, dem Maler Bernhard von Augsburg, herrühren, wie man angenommen hat, so muss dieser jedenfalls mit den italienischen Kunstformen durchaus vertraut gewesen sein. Die äusserst eleganten Leisten, die den Titel von Regiomontanus' Kalender von 1476 umrahmen, sind in zartestem Umrissschnitt mit grösster Feinheit ausgeführt. Die gleiche Sorgfalt und Meisterschaft des Schnittes zeigen die mit Recht viel bewunderten und nachgebildeten Tiefschnittumrahmungen in Radtolds Ausgaben des Appianus und des Pomponius Mela von 1478, des Euklid von 1482 u. a. m. Diese herrlichen Bordüren, die die Zeichnung weiss auf schwarzem Grunde sich abheben lassen, beweisen, dass der italienische Holzschnitt im Gegensatze zum deutschen von vornherein darauf ausging, die Miniaturmalerei vollständig durch seine Arbeit zu ersetzen. In richtigem Stilgefühl erkennen die italienischen Künstler nach den ersten Versuchen schnell den reinen Umrissschnitt als die künstlerisch allein befriedigende Verzierung des gedruckten Textes. Sehr beachtenswert ist auch hier wieder der enge Anschluss der Ornamentik an die Formen der monumentalen Kunst.

Neben den Meisterwerken der Buchornamentik in Radtolds Drucken behauptet die Stilgruppe, deren Anfänge wir oben von den ältesten uns bekannten venezianischen Einblatt- und Blockbuchholzschnitten bis zu den Bildern des Supplementum Chronicarum von 1486 verfolgt haben, die erste Stelle. Den Namen des Meisters, der diese und eine Reihe anderer Arbeiten ausgeführt hat, lernen wir aus der Schlussschrift des „Opus Sphaericum" von Johannes de Sacrobosco aus dem Jahre 1488 kennen. Es ist Jeronimo de Sancti, also ein

auch als Drucker tätiger Verfertiger von Heiligenbildern, der sich besonders durch das prächtige Titelbild dieses Buches als ein vorzüglich feiner Künstler einführt. Wir können die weitere Ausbildung und Verzweigung dieser Technik nun Schritt für Schritt bis in das XVI. Jahrhundert hinein verfolgen. Zunächst bleibt man dem reinen Umrissschnitt in weichen, runden Linien ohne Schraffierungen treu und strebt nur, die Striche immer mehr zu verfeinern, die Innenzeichnung zu beleben. Dann sucht man den zarten, skizzenhaften Charakter der Federzeichnung unmittelbar wiederzugeben. Die Züge der Striche werden gerader und sind eckig gegeneinander gestellt, oft, wie beim Absetzen der Feder, kleine Zwischenräume lassend; die Linie erhält bei der grössten Subtilität der Ausführung die belebende Unregelmässigkeit des Striches der Feder. Die grössere Feinheit der Linien entspricht dem kleineren Format der Bilder und den kleinen Dimensionen der Gestalten. Dabei beginnt man nun aber, wenn auch noch sehr diskret, hauptsächlich zur Belebung des Bodens, beschatteter Gebäudeteile und einzelner Zwischenräume, ganz feine, kurze, gerade, weit gestellte Schraffierungslinien zu verwenden. Da solche Schraffierungen häufiger zuerst in Holzschnitten auftreten, die nach deutschen Vorbildern kopiert sind, wie z. B. im Titelbilde von Augustinus' Buch „De civitate dei" 1489, das den Holzschnitt der kurz vorher erschienenen Baseler Ausgabe frei wiedergibt, oder in Holzschnitten, die, wie die Illustrationen zu Petrarcas Trionfi in der Ausgabe von 1490—91, nach Kupferstichen kopiert sind, so wird man diese Neuerung wohl hauptsächlich auf den Einfluss solcher Vorbilder zurückführen müssen.

Wenn wir auch leicht eine ganze Anzahl verschiedener Arbeiter unterscheiden können, so tritt doch keiner von ihnen als originale Künstlerpersönlichkeit aus der Reihe hervor. Der Schulzusammenhang bleibt, trotz grossen Verschiedenheiten in Zeichnung und Schnitt, doch bei den Einzelnen zu stark, als dass man sie individuell unterscheiden könnte. Damit fallen von vornherein alle Zuschreibungen der Zeichnungen an berühmte Meister ersten Ranges, wie Mantegna, Bellini u. s. w., und alle Versuche, einzelne Monogramme, wie besonders das „b" mit den Namen grosser Künstler in Verbindung zu bringen. Diese Monogramme beziehen sich jedenfalls nicht auf den Zeichner der Vorlage, sondern auf die Holzschneider. Ja, sie helfen kaum zu mehr als zur Bestimmung der einzelnen Werkstätten, aus denen sie hervorgegangen sind, und der in ihnen gepflegten Stilrichtungen, denn auch die gleichbezeichneten Holzschnitte scheinen nicht alle von derselben Hand ausgeführt worden zu sein.

Wenn man beachtet, mit welcher Unbefangenheit diese Künstler alle möglichen Vorbilder, italienische und fremde Holzschnitte und Kupferstiche, alle ihnen zugänglichen Motive benutzen, Eigenes mit Fremdem mischen, das Erlernte wie das Beobachtete, wenn auch noch so geschmackvoll und feinfühlig, so doch immer mit einem gewissen Schematismus für die gerade geforderte Darstellung verwerten, so wird man zugeben, dass diese Holzschneider nicht notwendigerweise immer nach Vorzeichnungen anderer, bedeutenderer Künstler gearbeitet haben müssen. Wir werden Technikern von dieser Gewandtheit in der Formgebung, von dieser Frische und Beweglichkeit in der Wiedergabe der feinsten Details sehr wohl auch die Kompositionen ihrer Bildchen zutrauen dürfen. Es kann nicht Wunder nehmen, in einer so glänzenden Periode selbst unter diesen bescheidenen Arbeitern Künstler zu finden, denen auch ein grosser Wurf, eine ganz selbständige Erfindung gelingt. Auch aus dem schnellen Verfall des Holzschnittes dieser Art, gerade in der Zeit als die monumentale Kunst ihre höchste Höhe erreichte, wird man wohl schliessen müssen, dass die künstlerische Qualität der Arbeit doch wesentlich von den Holzschneidern selber abhing.



Aus der Malermi-Bibel. Venedig 1490.

Die 90er Jahre des XV. Jahrhunderts sind die eigentliche Blütezeit des venezianischen Holzschnittes, der weitaus grösste Teil seiner hervorragendsten Leistungen drängt sich in diese kurze Zeitspanne zusammen. Das Jahrzehnt beginnt mit einer der umfangreichsten und wertvollsten Serien von Illustrationen, den Bildern zu Malermis italienischer Übersetzung der Bibel, die Lucantonio Giunta 1490 druckte (s. Abb.). Unter den über 350 Holzschnitten ist eine Reihe frei nach den Darstellungen der Kölner Bibel von 1480 kopiert, überhaupt die Arbeit nicht immer von der gleichen Feinheit der Zeichnung und Ausführung; aber überall entzückt die Unmittelbarkeit der Anschauung, die Unbefangenheit, die ausdrucksvolle Grazie der einzelnen Gestalten. Alles aufdringliche Detail in den Kompositionen und in der Zeichnung ist vermieden, von dem einzelnen, bestimmten Vorgange sind nicht die besonderen Züge, sondern nur

der allgemeine Gehalt durch wenige, leicht verständliche Motive angedeutet. Die Kompositionen ordnen sich dem Texte unter, ohne durch neue, eigenmächtige, individualisierende Abwandlung des Gegenstandes den Leser abzulenken, ebenso wie die Formen sich harmonisch dem Satzbilde einfügen. Das Bild will dem Leser nur eine Andeutung des Inhaltes im allgemeinen, eine Art figürlicher Kapitelüberschrift geben und die Monotonie des gedruckten Textes angenehm unterbrechen, dem Auge einen wohltuenden Ruhepunkt gewähren.

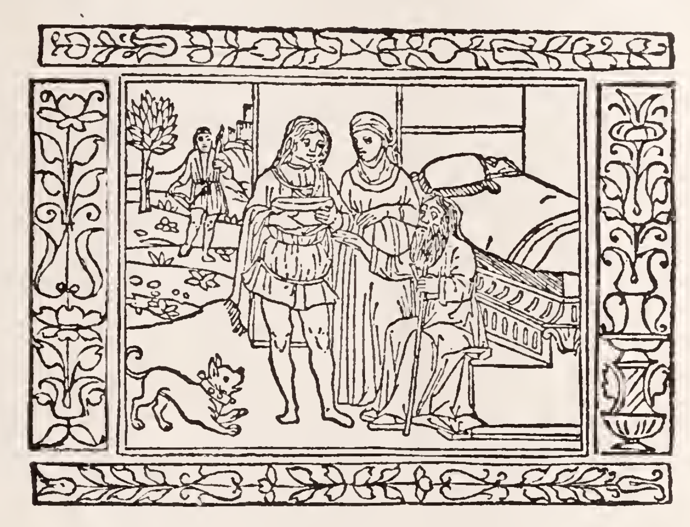
Diese Vorzüge haben allerdings alle künstlerischen Buchillustrationen der Renaissance vor den sklavisch dem Wortsinn folgenden mittelalterlichen, wie vor der allzu selbständigen, in Komposition und in den Formen durchgehends zu stark detaillierenden modernen Methode voraus, die dürfen aber mit Fug und Recht bei der Betrachtung der italienischen Buchholzschnitte und besonders der ältesten grossen Serie von Illustrationen nachdrücklich hervorgehoben werden.

Einzelne Holzschnitte der Malermibibel tragen die Holzschneidermarke .b., die als Bezeichnung dieser Stilgruppe, von der sich andere mehr oder weniger bestimmt unterscheiden lassen, dienen kann. Schon vor der Malermibibel erschienen in der 1489 von Matteo di Cò de Cà gedruckten Ausgabe der Meditazioni des h. Bonaventura neben Bildern ganz anderer Art drei Holzschnitte dieses Stils von der grössten Feinheit (Christus vor Pilatus, Geisselung und Dornenkrönung); eine Ausgabe desselben Buches von 1490 oder 91 bringt die ganze Reihe der Passionsdarstellungen in anderen, ebenso vorzüglich geschnittenen Kompositionen. Von besonders schönen einzelnen Holzschnitten dieses Stils seien noch die Titelbilder des „Fior di Virtù“, der „Sacre pagine“ des Stephan Bruseler von 1490 und des Plutarch von 1491 erwähnt.

Weit weniger anziehend als diese Holzschnitte sind die Illustrationen der beiden im Jahre 1491 gedruckten Danteausgaben. Die Bilder des am 3. März von B. Benali und M. Codeca herausgegebenen Druckes sind kleiner und meist weniger sorgfältig gearbeitet als die des am 18. November von Piero Cremonese vollendeten Bandes. Beide Serien sind höchst wahrscheinlich nach einer gemeinsamen Vorlage, vielleicht nach Miniaturen, hergestellt worden und, wie in der Komposition so auch im Stil nur wenig voneinander verschieden. In der Ausgabe vom 18. November sind zwei Holzschnitte, der erste und der zwanzigste, mit dem bekannten b bezeichnet. Der Zweck der Bilder war gewiss in erster Linie der, eine schnelle Orientierung über den Inhalt eines jeden Gesanges zu ermöglichen, aber ohne Frage wurden sie nicht weniger als eine Zierde des Buches

betrachtet und als solche, wie die mehrfachen illustrierten Neuauflagen beweisen, auch geschätzt. Angesichts des grossartigen Zyklus der Zeichnungen Sandro Botticellis mag es uns heute befremdlich erscheinen, dass sich die Leser mit so ärmlichen, schematischen, oft recht steifen und kindlichen Bildchen begnügten; aber abgesehen davon, dass Dantes Werk damals schon eine recht populäre Lektüre geworden war, muss man in jener Zeit doch wohl ein naiveres und feineres Gefühl für den Reiz dieser zierlichen Figürchen, die auch in der Tat viel besser gezeichnet sind als es auf den ersten flüchtigen Blick scheint, besessen haben.

Auf der Höhe der Bibelbilder von 1490 stehen dagegen wieder die ganz aus dem frischen Leben geschöpften Genrebildchen in den von Gregorio de Gregoriis 1492 gedruckten Ausgaben von Boccaccios Decamerone und von Masuccios Novellino und die ebenfalls in kleinem Format ausgeführten Szenen aus dem Leben der Heiligen in den „Vite de'Santi Padri" von 1491, von denen mehrere das Monogramm b aufweisen. Man sieht die Künstler hier, wo sie unmittelbar der Beobachtung der Wirklichkeit folgen konnten, sich mit der grössten Freiheit und Anmut bewegen. Für die Verkörperung der sublimen Vorstellungen Dantes und Petrarcas reicht dagegen ihr Talent ebenso wenig aus wie für die Erfassung der moralisierenden Epik des Titus Livius. Hier besitzen die kleinen Bilder nur in einzelnen Zügen und Figuren künstlerischen Reiz. Eine Anzahl von Holzschnitten im Livius unterscheidet sich von dem Stil der mit „b" bezeichneten Blätter in bestimmter Weise durch die volleren, runderen Formen und Linien und die gleichmässigen, weiten Schraffierungslinien. Das Monogramm „F", das wir mehrfach finden, bestätigt die Vermutung, dass wir es hier mit Arbeiten eines andren Meisters oder einer anderen Werkstätte zu tun haben, deren Manier aber der des Meisters „b" sehr nahe verwandt ist.



Aus der italienischen Bibel, Venedig, G. de Tridino 1493.

Ganz selbständig und eigenartig in ihrer künstlerischen Formenbildung und in ihrer Technik stellt sich eine andere, wichtige Stilgruppe den bisher besprochenen gegenüber. Die ältesten Arbeiten dieses Stils sind die Holzschnitte in Nicolaus' de Lyra Postille von 1489 (s. Abb. S. 127). Die erste bedeutendere Serie von Illustrationen dieser Art enthält die von Guilelmus de Tridino 1493 gedruckte Ausgabe der Malermibibel (s. Abb.). Die Holzschnitte sind z. T. sehr freie, verkleinerte und vereinfachte Nachbildungen der Darstellungen in der Bibel von 1490, meist aber ganz neue und selbständige Kompositionen von der äussersten Feinheit des Schnittes. Einzelne Holzschnitte tragen den Buchstaben „N", den wir noch mehrfach in anderen Büchern wiederfinden. An Qualität stehen sie der „b"-Gruppe kaum nach, unterscheiden sich von ihr durch feierlichere, steifere, weniger unbefangene Haltung der Figuren mit starkknochigen Köpfen, durch die sehr regelmässige Behandlung der Haare und der in langen Zügen angeordneten Gewandfalten, vor allem auch durch eine fast übertriebene Feinheit der Linien, die oft einer Steigerung nicht mehr fähig zu sein scheint. Gegenüber der realistischen Darstellungsweise des Meisters „b" herrscht hier ein mehr monumentaler Charakter, etwas von der plastischen Pose des Hochrenaissancestils vor. Der reliefartige Charakter der Kompositionen und die statuarische Ruhe der Bewegungen kommt besonders stark in Bildern mit grösseren Figuren zur Geltung, in denen die Striche dann natürlich entsprechend kräftigeren Körper haben. Besonders charakteristisch sind die vier foliogrossen Holzschnitte in der von Giovanni und Gregorio de Gregoriis 1493 gedruckten Ausgabe von Kethams „Fasciculus medicinae". Die 1491 erschienene erste Auflage enthielt nur einige anatomische und chirurgische Darstellungen, die wohl der Belehrung dienen sollten, während jene vier neuen Bilder, die die Tätigkeiten des lehrenden und ausübenden Mediziners darstellen, kaum einen anderen Zweck gehabt haben können, als dem Buche einen künstlerischen Schmuck zu verleihen, einen Zweck, den sie in der Tat erfüllen. Man wird bei der Betrachtung dieser Gestalten unmittelbar an die Reliefs venezianischer Bildhauer wie Antonio Rizzo und Pietro Lombardo erinnert.

Von besonderer Bedeutung ist dieser Stil, weil er der eigentlich herrschende wird und sich bis in das XVI. Jahrhundert fortsetzt. Die Werkstatt des Meisters „N" hat gerade die besten und grössten Holzschnitte geliefert. Die Bilder zu den Triumphen Petrarcas in der Ausgabe von 1493 (Matteo di Codeca) sind denen des Druckes von 1490—91 frei nachgeahmt. Sehr feine

Beispiele sind die drei Holzschnitte in der „Dottrina della vita monastica“ von 1494, das Titelbild im „Astrolabium planum“ von Angelus de Aichach (1494), die Holzschnitte im „Monte della oratione“ und in den Meditazioni des h. Bonaventura von 1494 (Matteo di Codeca) u. a. m. In dem reich ausgestatteten Terenz von 1497 sind die kleinen, die einzelnen Szenen illustrierenden Darstellungen den charaktervollen Holzschnitten der Lyoner Ausgabe von 1493 sehr frei nachgebildet, selbständige Kompositionen sind nur die beiden herrlichen, blattgrossen Bilder am Anfange, deren eines den Dichter und seine Kommentatoren, das andere ein Theater darstellt. Vielleicht sind auch für die 59 Holzschnitte in der Übersetzung der Metamorphosen des Ovid von 1497, die in vielen späteren Ausgaben wiederholt und kopiert worden sind, ältere Kompositionen benutzt worden. Die Zeichnungen sind meist konventionell und verraten selten eigene Beobachtung, wie überhaupt dieser mehr grosszügige Stil des Meisters „N“ nicht den Reichtum an feinen, originalen Motiven aufzuweisen hat wie die sorgfältig detaillierende Weise des Meisters „b“. Der gröbere Schnitt der Ovidbilder ist jedenfalls nicht nur durch das grössere Format bedingt, sondern durch die mindere Sorgfalt und Durchbildung der einzelnen Formen. Die Linien sind dicker, die Extremitäten viel plumper als in den früheren Holzschnitten und hie und da werden die Schatten schon durch lange, dem Zuge der Umrisse gleichlaufende Linien verstärkt, ohne dass man jedoch noch von einer systematischen Schraffierung reden könnte. Einige Holzschnitte sind mit „N“ bezeichnet, andere tragen das Monogramm „ia“ und lassen nicht unwesentliche Abweichungen der technischen Behandlung erkennen. Die Formen sind weicher und runder, die Schraffierungen häufiger, so dass der ganze Eindruck dunkler und farbiger wird. Wir haben hier eine Entwickelungsstufe dieses Stils vor uns, die wir später an vorzüglicher ausgeführten Arbeiten näher betrachten können. Ohne Grund hat man das Zeichen „ia“ auf Zoan Andrea gedeutet. Die Stilvarianten sind mit den angeführten Gruppen nicht erschöpft, sie schliessen sich aber alle an diese hauptsächlichen Stilrichtungen sehr eng an und verdienen künstlerisch keine besondere Beachtung.

In der Ornamentik wiegt entsprechend dem leichteren Charakter des typographischen Gesamtbildes und der einzelnen kleinen Illustrationen in dieser Zeit der feine Umrissschnitt vor. Der Tiefschnitt verschwindet daneben nicht ganz, erhält aber einen leichteren, zierlicheren Charakter, so in den Umrahmungen zu den Bildern im Petrarca von 1491, wo die Zeichnung sich ganz unabhängig von

dem schwarzen Grunde entwickelt, und in der als das schönste Werk der venezianischen Buchornamentik berühmten Bordüre im Herodot von 1494, in der unten und oben grosse weisse Medaillons mit Umrisszeichnung ausgespart sind.

In den in reinem Umrissschnitt ausgeführten Zierstücken kommt dann das figürliche Element, Tiere, Putten, Athletengestalten und dergleichen gegenüber dem Ornament stärker zur Geltung. Leichte, äusserst feine Umrahmungen dieses Stils enthalten z. B. die Malermi-Bibel von 1490, die März-Ausgabe des Dante von 1491, der Petrarca von 1493, und eine der reichsten, sehr häufig wiederholte, die Bibel des Guilelmo de Tridino von 1493. Auch an Initialen in Umrissschnitt mit zierlicher Blattornamentik und Figuren fehlt es nicht. Die Elemente ihrer Ornamentik entlehnen die venezianischen Illustratoren jetzt ausschliesslich der Plastik und der Architektur. Es sind also im wesentlichen antike Formen, aus denen sich der dekorative Schmuck des Buches zusammensetzt.

Diese antikisierende Tendenz macht sich besonders stark in einem höchst interessanten Werke geltend, das einen würdigen Abschluss des quattrocentistischen Holzschnittes in Venedig bildet, und das inhaltlich wie formal und technisch schon auf die weitere Entwickelung der venezianischen Bücherillustration hinweist. Die „Hypnerotomachia Polifili" des Fra Francesco Colonna, ein Meisterwerk der Presse des alten Aldus Manutius aus dem Jahre 1499, wird nicht ohne eine gewisse Berechtigung häufig als das schönste gedruckte Buch bezeichnet und verdient jedenfalls den Ruhm, den es geniesst. Enger als sonst verbinden sich hier die zahlreichen Illustrationen mit dem Inhalte des Buches zu einer eigenartigen, starken Wirkung. Das mysteriöse Werk, dessen Sinn man in der verschiedensten Weise zu erklären versucht hat, ist ein allegorischer Roman in der Art des „Roman de la Rose", beeinflusst von der „Divina Comedia" und wahrscheinlich der „Amorosa Visione" Boccaccios nachgeahmt. In der Form einer märchenhaften Liebesgeschichte werden die philosophischen Tendenzen des Humanismus dargelegt, seine sinnliche Lebensanschauung verherrlicht und seine Leidenschaft für das Altertum in phantasievollen Schilderungen von Gebäuden und Bildwerken zum Ausdruck gebracht.

Es gibt wenige bedeutende Maler der Zeit, die nicht als Schöpfer der Illustrationen dieses Buches angesprochen worden wären. Diese Zuschreibungen bedürfen heute keiner Widerlegung mehr; es lässt sich aber nicht leugnen, dass sie zu einer Überschätzung der Holzschnitte geführt haben. Wenn auch einzelne Motive aus dem wirklichen Leben, wie der schlafende Poliphilo, seine Flucht vor

dem Drachen, die Umarmung der Liebenden (s. Abb.) und viele andere mit bewunderungswürdiger Naturwahrheit und entzückender Grazie wiedergegeben sind, so reicht die Kraft des Künstlers doch nicht entfernt an die Phantastik des Dichters heran. Die Kompositionen sind, sobald sie komplizierter werden, meist ziemlich steif, die Bewegungen oft lahm und schlaff und auch die Typen von



Aus der Hypnerotomachia Polifili, Venedig, Aldus, 1499.

einer gewissen Eintönigkeit. Das Monogramm „.b." auf einem der Bilder dürfen wir nur als eine Marke des Holzschneiders ansehen, nicht etwa als die Bezeichnung des Erfinders der Kompositionen.

Mit den Bildern der Bibel von 1490 stehen die Holzschnitte der Hypnerotomachie nur mehr in entferntem Zusammenhange. Es ist die gleiche technische Schule, der beide Holzschneider angehören, aber in jenen älteren Arbeiten sind die Formen viel unmittelbarer beobachtet, viel empfundener und frischer wieder-

gegeben; hier macht sich Schematismus und Manier schon störend bemerkbar. Die Umrisse sind viel weichlicher und glatter und oft schon ziemlich dick, die Detailausführung routinierter, aber gedankenloser und oft unklar und fehlerhaft. Trotz dem blendenden Glanze der Technik, trotz der Geschicklichkeit in der Abwägung der Töne stehen sie doch künstlerisch den bescheidenen Holzschnitten der Bibel von 1499 und anderen verwandten Werken nach. Dagegen sind sie den oben besprochenen, mit dem Monogramme „ia" bezeichneten Bildern des Ovid von 1497 eng verwandt, so dass man beide für Werke derselben, in der Hypnerotomachie allerdings viel sorgfältiger arbeitenden Hand halten möchte. Wie in jenen Holzschnitten des Ovid tritt auch hier das Bestreben hervor, die Flächen durch reichere Innenzeichnung zu beleben und die Schatten durch Schraffierungen zu verstärken. Holzschnitte, die denen der Hypnerotomachie ganz nahe stehen, vielleicht von demselben Meister herrühren, sind z. B. die beiden Bilder in den Regulae ordinum S. Benedicti etc. (1500, L. A. Giunta) und die schöne h. Catharina von Siena in der von Aldus 1500 gedruckten Ausgabe ihrer Briefe. Von Einzelblättern gehören in diese Zeit drei nach den Florentiner Kupferstichen frei kopierte Planetendarstellungen im Museum zu Pavia und eine Allegorie auf den Tod, ein auf einem Totenschädel ruhendes Kind, auf schwarzem Grunde mit der Inschrift „Lhora passa" in der Bibl. Nationale zu Paris.

Die Neigung zu kontrastreicherer, mehr malerischer Darstellung der Formen, zum plastischen Herausarbeiten der Gestalten aus dem Grunde wirkt von nun an bestimmend auf die Entwickelung des venezianischen Holzschnittes ein, der dadurch in eine ganz neue Stilphase tritt. Verschiedene Umstände mögen zusammengewirkt haben, um diese grundsätzliche Änderung der Technik herbeizuführen. In erster Linie war hierfür wohl die allgemeine Richtung des Geschmackes massgebend; aber auch das Beispiel des Kupferstiches, der besonders durch Mantegna und seine Schule und durch Dürer in Oberitalien eine grosse Bedeutung gewonnen hatte, und der Wettbewerb mit ihm muss die Holzschnitttechnik auf diese Bahn gedrängt haben. Schliesslich scheinen auch die Arbeiten eines fremden, in Venedig tätigen Holzschneiders, des Jacobus Argentoratensis, der offenbar seine Ausbildung in der Grüningerschen Werkstatt in Strassburg (s. o.) erhalten hat, nicht ohne Einfluss auf die venezianischen Holzschneider geblieben zu sein. Wir kennen von diesem Jacobus einen aus 12 Blättern zusammengesetzten, Mantegnas berühmtem Werke ähnlichen Triumph Caesars, der der Inschrift zufolge 1504 in Venedig erschienen ist, ferner

eine ebenfalls mantegneske allegorische Darstellung, die er als „Istoria Romana“ bezeichnet und mit der Inschrift „opus Jacobi“ versehen hat. Ein dritter Holzschnitt, eine thronende Madonna mit Rochus und Sebastian, die öfters kopiert wurde, trägt die Inschriften „Benedictus Pinxit“ und „Jacobus Fecit“. Für die Madonna wie besonders für die den Thron schmückenden Darstellungen sind Kompositionen und Motive aus Kupferstichen Schongauers benutzt worden. Die Zeichnung ist im Detail recht mangelhaft, die einzelnen Glieder oft in falschem Verhältnis zu einander, schlecht verbunden und bewegt, die Gewandfalten knittrig und sehr wenig stofflich. In der Technik ist der Gegensatz zum früheren venezianischen Umrissschnitt auffallend. Der Gesamtton ist ganz dunkel, nur wenige Flächen sind hell beleuchtet, alles übrige von engen, scharf gezogenen, nach dem Licht zu sich verdünnenden Schraffierungslinien bedeckt, die schräg gegen den Umriss gestellt und nur wenig gebogen sind.

Von einem anderen Holzschneider, der sich „b-Mo“ zeichnet, und der ohne Grund mit dem Kupferstecher Benedetto Montagna identifiziert worden ist, besitzen wir einige vortreffliche Arbeiten mantegnesker Zeichnung, wie z. B. den Johannes den Täufer in den Sermones des Britannicus von 1500, die den schraffierten Stil noch in diskreten, sehr lebendigen Formen verwendet zeigen. Der schraffierte Stil wird in Venedig so schnell und allgemein herrschend, dass wir nach 1500 nur sehr selten noch einen neu hergestellten Holzschnitt im Umrissstil antreffen. Im grossen und ganzen könnte man nach prinzipiellen Verschiedenheiten im Anfange des XVI. Jahrhunderts zwei Stilrichtungen unterscheiden. Die eine bewahrt in den Schraffierungen noch den Charakter der Federzeichnung. Die kernigen, kräftigen, mantegnesken Formen sind mit unregelmässigen, bewegten Massen von Linien, die meist in absetzenden Bündeln der Längsrichtung der Glieder oder Falten folgen, modelliert, Licht und Schatten stark gegeneinander abgesetzt. Dieser Art sind besonders die charaktervollen Rundbilder der „Vite dei santi padri“ von 1501, eines Buches, das sich auch durch sehr geschmackvolle Umrahmungsstücke mit schraffierten Ornamenten auf schwarzem Grunde und einen schönen xylographischen Titel auszeichnet, und eine Serie von anderen, wohl zum Schmuck von Schachteln oder dergleichen bestimmten, aber auch auf Titelblättern verwendeten Holzschnitten mit mythologischen und allegorischen Darstellungen (Pavia, Wien und Paris).

Die andere Stilrichtung ist viel weniger individuell und behandelt die Modellierung ganz schematisch durch regelmässige Züge wenig gerundeter,

ziemlich glatter und enger Schraffierungslinien, die schräg gegen den Umriss gestellt sind. Die Formen, die überhaupt in Bewegungen, Typen und Faltenwurf meist an einer grossen Monotonie leiden, erhalten durch dies System gleichmässiger Schraffierungen den Eindruck der Leblosigkeit und Schwere; der Charakter der Stoffe kommt nicht zur Geltung und der Reiz der Bilder beruht meist nur auf dem wirkungsvollen, kontrastreichen Gesamteindruck. Auch die überreiche, aber dem älteren Umrissschnitte gegenüber viel schwerere und gröbere Ornamentik ladet nicht zu näherer Betrachtung ein. Trotzdem es an einzelnen, wenigstens in der Ausführung sorgfältigeren und in der Zeichnung ansprechenderen Arbeiten nicht fehlt, ist der Verfall des venezianischen Holzschnittes doch ein fast unbegreiflich rapider. Zwischen den frischen feinen Bildchen der Bibel von 1490 und dem leblosen Schematismus dieser Gruppe scheint eine Kluft, ein Abstand von vielen Jahrzehnten zu liegen. Hier sind ohne Frage die Holzschneider nichts anderes mehr als die die Zeichnung ausführenden Techniker. Die weise Beschränkung auf wenige gute Holzschnitte zur Illustration eines Buches macht einer Überladung des Textes mit schlechter Ware, mit Neuabdrücken alter Blöcke oder schwachen Nachschnitten in planlosem Durcheinander Platz.



Aus dem Missale Romanum, Venedig, B. Stagninus, 1506.

Aus der grossen Masse der Erzeugnisse dieser Zeit brauchen nur einige der besseren Bilderfolgen als Beispiele angeführt zu werden. Seit dem Beginne des

XVI. Jahrhunderts widmen sich die venezianischen Drucker und Holzschneider mit ganz besonderem Eifer der Herstellung und Verzierung liturgischer Bücher. Venedig und im besonderen die Druckerei der Giunta bildet im XVI. Jahrhundert, bis Antwerpen und die Plantin an ihre Stelle treten, das vornehmste und privilegierte Zentrum für den Druck solcher Werke. Giunta beginnt die lange Reihe seiner liturgischen Bücher mit dem gewaltigen, fünfbändigen Graduale und Antiphonarium von 1499 bis 1503, die mit grossen, reich figurierten Initialen geschmückt sind, und mit dem Officium B. Mariae Virginis und dem Missale in 8° von 1501, das zum ersten Male die viel benützte Serie der Darstellungen aus dem Leben Mariae und Christi enthält. Nicht weniger reich sind das grosse Missale Ordinis Vallisumbrosae von 1503 und das Missale Praedicatorum von 1506 ausgestattet. Besonders hervorzuheben sind neben der langen Reihe Giuntascher Drucke die hübsch umrahmten feinen Bilder in dem von Bernardinus Stagninus am 30. Juli 1506 vollendeten Missale in 8° (s. Abb.) und im Breviarium Monasticum von 1506, die Grablegung im Missale Romanum in Folio von 1511, ferner etwa die von Gregorio de Gregoriis 1513 gedruckte Folioausgabe des Missale Romanum und das Officium B. M. V. desselben Druckers von 1512.

Häufig begegnen uns hier Kopien nach fremden Vorbildern, nach den Illustrationen der französischen Livres d'heures, nach Stichen von Schongauer, Dürer und anderen deutschen Künstlern, vor allem aber ist es Mantegnas Formenreichtum, der ausgebeutet wird. Von Illustrationen zu Büchern anderer Art wären zu nennen die Bilder zu Petrarcas Trionfi in den Ausgaben seit 1500, die feiner und schärfer geschnittenen zu dem 1512 von B. Stagnino gedruckten Dante, eine Serie von Kopien nach Dürers Apokalypse (1515—16), die Holzschnitte zum Apuleius von 1519, zum Livius von 1520 u. a. m. In diesen Büchern begegnet uns häufig neben vielen anderen das Monogramm „z. a.", das man als Zeichen des Zoan Andrea Vavassore detto Guadagnino anzusehen pflegt. Sein voller Name erscheint zuerst auf einer merkwürdigen Nachahmung der nordischen Biblia pauperum, die er „Opera nova contemplativa" nennt, und die aus Gegenüberstellungen von Szenen des alten und des neuen Testaments mit xylographischem erklärenden Texte besteht. Mehrere Kopien nach Dürerschen Holzschnitten beweisen, dass die Opera nuova nach 1510 entstanden sein muss. Ihr Kunstwert ist sehr gering in der Zeichnung sowohl wie in dem recht schematischen Schnitt. Die beste Arbeit Zoan Andreas ist wohl das „z. a." signierte

Bildnis des Livius in der Ausgabe der Werke des Historikers von 1520, das nach einer alten Skulptur in Padua schon mit wirkungsvoller Verwendung von Kreuzschraffierungen ausgeführt ist.

Eine Reihe von Einzelblättern dieses Stils ist uns zum Teil nur in Fragmenten erhalten. Sie waren augenscheinlich für ein künstlerisch wenig anspruchsvolles Publikum bestimmt und beweisen, dass der Bilddruck in Italien dieselben Bedürfnisse für die Andacht im Hause, für die Belehrung und den Schmuck von Gegenständen aller Art zu befriedigen hatte wie in Deutschland.

Von selbständig erfindenden Künstlern, die für den Holzschnitt tätig waren, kennen wir in Venedig in dieser Zeit nur einen einzigen, den Maler und Kupferstecher Jacopo de' Barbari, der aber sicher nicht selbst in Holz geschnitten hat, sondern nur mit Wahrscheinlichkeit als der Urbeber der Vorzeichnungen für einige bedeutende Werke des Holzschnittes angesehen werden kann. Eine äussere Beglaubigung haben wir allerdings nicht, wenn wir den gewaltigen 1½ zu 2 Meter grossen, 1500 datierten Plan von Venedig und zwei ebenfalls umfangreiche mythologisch-allegorische Darstellungen Barbari zuschreiben, aber seine eigentümliche, ganz venezianische Formensprache ist in allen drei Werken unverkennbar. Die beiden allegorischen Holzschnitte, die den Kampf von Menschen gegen Satyrn, der Gesittung gegen die rohen Naturtriebe, darstellen, sind in der damals in Venedig üblichen Manier ausgeführt, der Stil der Zeichnung scheint die Technik des Holzschneiders nicht wesentlich beeinflusst zu haben. Die Ansicht von Venedig ist dagegen viel sorgfältiger und in viel engerer Anlehnung an den Charakter der Vorzeichnung geschnitten; sie könnte wohl eine Art von Faksimileschnitt sein, das heisst ein genauer Nachschnitt der Linien der unmittelbar auf die Holzstöcke aufgetragenen Vorzeichnuug, wie ihn die deutschen Meister damals schon von ihren Holzschneidern zu fordern begannen.

Wie in der Malerei gewinnt auch im Holzschnitt der venezianische Stil fast in ganz Oberitalien einen massgebenden Einfluss. Wir haben schon oben bei der Betrachtung der Anfänge des Buchholzschnittes eine Verzweigung der venezianischen Technik in Verona kennen gelernt, wir müssen hier nun noch einigen späteren Ablegern venezianischer Kunst unsere Aufmerksamkeit zuwenden.

In Drucken von Brescia finden wir neben echt venezianischen Holzschnitten wie dem Titelblatte im „Fior di Virtù", das Bapt. Farfengo hier 1491 druckte, eine Reihe von Arbeiten, deren Technik offenbar der der venezianischen Petrarcaillustrationen von 1488 nahe verwandt ist. Schon im Jahre 1487 sind

die blattgrossen Bilder zu Boninos de' Bonini Danteausgabe entstanden. Derbe, schraffierte, zum Teil sogar recht rohe Arbeiten gleichen Stils sind die 67 Illustrationen des ebenfalls von Bonino 1487 gedruckten Äsop, die zum Teil mehr oder weniger genaue Kopien nach den Darstellungen des Veroneser Aesops von 1479, zum Teil aber auch sehr gute, fein und weich geschnittene Originalkompositionen sind, ferner das sehr sorgfältig und gleichmässig geschnittene Kanonbild des Missale Montis Carmel von 1490 und ein von den Karmelitern in Bergamo herausgegebener Einblattdruck mit der Verkündigung (London B. M.). Die vorzüglichste Leistung des Holzschnittes in Brescia ist das blattgrosse Titelbild zum Äsop von 1497, das den Autor in seinem Studio darstellt, ganz frei und elegant gezeichnet und ohne Schraffierungen ausgeführt.

Viel enger noch ist die Beziehung des Holzschnittes in Ferrara zu Venedig. Wir kennen allerdings einige ganz selbständige, frühe Holzschnitte, offenbar gelegentliche Arbeiten von Künstlern der Schule Cosmè Turas, z. B. Papst Clemens V. zwischen zwei Kardinälen in den „Clementinae" von 1479, das ganz ähnliche Titelbild im „Alfraganus", das wir allerdings erst aus einer Ausgabe von 1493 kennen, das aber wahrscheinlich schon früher entstanden ist, den h. Maurelius mit zwei Mönchen im „Legendario di S. Maurelio" von 1489. Die Mehrzahl der ferraresischen Bücherholzschnitte zeigt aber durchaus venezianischen Charakter, und zwar im besonderen den Stil desjenigen venezianischen Holzschneiders, der sich im Livius und in anderen Büchern oft mit „F" bezeichnet. Es sind ausschliesslich Erzeugnisse der Presse von Ferraras rührigstem und geschmackvollstem Buchdrucker Lorenzo de' Rossi, in denen wir die mit Recht hoch geschätzten Holzschnitte dieser Art finden, so dass dem Drucker jedenfalls ein guter Teil des Verdienstes zukommt. Schon in der Legenda di S. Maurelio ist neben dem oben erwähnten Titelbilde autochthoner Kunstweise ein h. Georg von durchaus venezianischem Typus verwendet. Seit 1493, wie das Datum auf einer Umrahmung beweist, liess Lorenzo die grosse Reihe von herrlichen Holzschnitten anfertigen, mit denen er mehrere im Jahre 1497 herausgegebene Werke schmückte. Das Buch von den berühmten Frauen von Fra Filippo Foresti da Bergamo (s. Abb.) und die Briefe des h. Hieronymus in italienischer Übersetzung gehören zu den feinsten und geschmackvollsten Leistungen der Buchausstattung.

Nach der Fertigstellung seiner beiden bedeutendsten illustrierten Bücher im Jahre 1497 scheint De Rossi seine Holzschneiderwerkstatt aufgelöst zu

haben. Neue Arbeiten dieses Stils begegnen uns später nicht mehr in Ferrareser Drucken. De Rossis Werkleute scheinen Ferrara überhaupt verlassen zu haben, denn wir finden ihre Spuren in Mailand und besonders in Pavia wieder. Die erste Arbeit dieses ferraresischen Stils, der wir hier begegnen, ist für den Mailänder Drucker Leonard Pachel ausgeführt worden, dessen Missale Ambrosianum von 1499, neben Holzschnitten ganz anderer Art, ein prächtiges, grosses Bild, der h. Ambrosius zwischen Gervasius und Protasius, von der Hand dieses Meisters ziert. Obwohl der Holzschneider hier eine mailändische Zeichnung im Stile Ambrogio Borgognones wiederzugeben hatte, ist doch in der Technik, im Typus Gott Vaters und vornehmlich in der feinen Umrahmung der Stil der Ferraresen unverkennbar. Ausser diesem Holzschnitte finden wir keine weiteren Arbeiten dieser Art in Mailand, dagegen eine Reihe vorzüglicher Werke hauptsächlich in Drucken des Johannes Paucidrapius in Pavia.



Bildnis der Trivulzia Aus Foresti, de claris mulieribus. Ferrara, 1497.

Das am reichsten ausgestattete, in Pavia von diesem Drucker herausgegebene Buch ist Guallas Sanctuarium Papie von 1505, das mit einer grossen Anzahl reizender Figürchen geziert ist. Den Zusammenhang mit Ferrara beweist hier besonders deutlich die Umrahmung des Titelblattes, die nach einem ferraresischen Original kopiert ist. Diese Umrahmung umgibt das trefflich gelungene Bildnis des Autors. Ein noch vorzüglicheres Beispiel dieser seit dem Anfange des XVI. Jahrhunderts beliebten Art der Buchverzierung durch Autorbildnisse begegnet uns in Quintianus Stoas Buch „De Quantitate Syllabarum", von dem bisher nur die spätere Ausgabe von 1511 bekannt geworden ist. Autorbildnisse sind in einigen Paveser Drucken sogar und zwar besonders wirkungsvoll zur Verzierung von Initialen benutzt worden. Die Vorzeichnungen zu fast allen diesen Holzschnitten sind unzweifelhaft von lombardischen Malern geliefert worden, und deshalb die Formen weicher und

farbiger schraffiert als in einigen anderen, die, vielleicht selbständige Kompositionen des Holzschneiders, noch mehr in der Weise der ferraresischen Illustrationen ausgeführt sind. In späteren Holzschnitten, z. B. dem im Galen von 1515, sind die Formen dem allgemeinen Zeitgeschmacke entsprechend stärker schraffiert.

Im Gegensatze zu den feinen ferraresischen und Paveser Holzschnitten haben die Mailänder Buchillustrationen mit wenigen Ausnahmen einen merkwürdig derben, handwerksmässigen Charakter. Der älteste Holzschnitt, den ein Mailänder Buch aufzuweisen hat, das Brustbild des Autors im „Breviarium juris canonici" des Paulus Florentinus vom Jahre 1479, verdiente allerdings diese Bezeichnung durchaus nicht. Das recht natürlich aufgefasste, einfache Profilbild des schreibenden Mönches und das Büchergestell vor ihm sind äusserst sorgfältig geschnitten, finden aber unter den Mailändern Bücherholzschnitten kein Analogon, wohl aber unter den frühen Kupferstichen. Einige Einzelblätter können ihm an die Seite gestellt werden, besonders ein h. Martin aus der Sammlung Cavalieri in Mailand, dessen jetziger Besitzer nicht bekannt ist, eine vortreffliche Arbeit, und das Fragment einer Madonna mit Sebastian und Rochus in Berlin (Schreiber 1148). Die stilistische Verwandtschaft dieser Holzschnitte mit den frühesten Mailänder Kupferstichen ist bemerkenswert.

Mit diesen ersten Mailänder Holzschnitten lässt sich in den späteren, die wir seit 1488 in Büchern verfolgen können, ein technischer Zusammenhang nicht wahrnehmen, wenn auch überall in der Zeichnung der Charakter der lokalen Malerschule sich geltend macht. Es scheint vielmehr die venezianische, im besonderen die Brescianer Technik ihre Formgebung bestimmt zu haben. Aus diesen Elementen bildet sich aber schnell, auch in der Ornamentik, ein eigentümlich lombardischer Holzschnittstil heraus. Das grosse Kanonbild in dem von Ant. Zarotus 1488 gedruckten Missale Ambrosianum ist recht hart in groben Umrissen und mit dicken, kurzen Schraffierungen geschnitten. Die späteren Holzschnitte sind etwas leichter und eleganter behandelt, aber immer recht nüchtern und reizlos. Die Umrisse sind ziemlich stark und eckig gebrochen, die geraden, weit gestellten Schraffierungen ohne Beweglichkeit, die Typen besonders eintönig in Form und im Ausdrucke. Hervorzuheben sind besonders die Illustrationen in Gafurius' „Theorica Musicae" von 1492, in seiner „Practica Musicae" von 1496 und in anderen Werken desselben Autors, ferner das Titelbild zur Vita di S. Girolamo und zu den Sermoni des h. Bernardus von 1495,

der Antichristus von 1496, dann der Äsop von 1497 und der „Fior di Virtù"
von 1499. Die Holzschnitte im Legendario di S. Padri von 1497 sind, wie die
vieler anderer mailändischer Drucke, nach venezianischen Originalen kopiert.
Im XVI. Jahrhundert wird auch hier, wie in Venedig und in Florenz, die dichte,
deckende Schraffierung üblich.

Eine Sonderstellung nehmen die 76 Darstellungen aus dem Leben Christi
in Pietro Ferraros Specchio dell' anima (1498, Brüder Guillermi le Signerre,
Ambrosiana) ein, von denen 58 mit 4 neuen Bildern bester mailändischer Arbeit
1499 in Ferraros Thesauro spirituale (Berlin, Kupferstichkabinett) wieder-
verwendet worden sind. Die vorzüglich lebendigen und ausdrucksvollen, sehr
grossen Gestalten, die den fast leeren, nur dürftig angedeuteten Raum füllen,
sind in einer herben, unschematischen, scharfflächigen Technik, die sich erst
nach und nach der mailändischen nähert, ausgeführt worden und erscheinen wie
Arbeiten eines Aussenseiters, vielleicht eines Holzplastikers, der erst allmählich
sich dem üblichen schematischen Buchholzschnittstil anpasst.

Nur technisch interessant sind vier Metallschnitte in einem Petrarca von
1494, die ziemlich genau die Florentiner Kupferstiche kopieren, und eine eben-
falls nach einem Florentiner Kupferstich kopierte Verkündigung in dem schon
erwähnten Missale Ambrosianum von 1499. Die vier Triumphbilder in Metall-
schnitt stehen technisch den Illustrationen, die Gio. Batt. Sessa in Venedig ver-
wendet, sehr nahe. Es ist sehr wahrscheinlich, dass wie diese Metallschnitte im
Petrarca und im Missale Ambrosianum, die offenbar eine Nachahmung der
deutschen Schrotblätter sein sollen, auch die ähnlichen Arbeiten in venezianischen
Drucken des Mailänders Sessa nicht in Venedig sondern in Mailand oder wenig-
stens von Mailänder Technikern ausgeführt worden sind.

Einzelne andere, mehr individuelle Holzschnitte sind dagegen auch künst-
lerisch von grossem Interesse, so besonders das Titelbild zu dem archäologischen
Gedicht des „Pittore prospettico Milanese" (Rom, Casanatense), das ohne Zweifel
von Bramantino gezeichnet ist, dann das ganz frei und breit, aber etwas schwer-
fällig geschnittene Autorbild in den Rime des Bellinzoni (1493), das nach einem
Kupferstiche (Paris, Rothschild), dem ohne Zweifel eine Zeichnung Leonardos
zugrunde liegt, kopiert ist. Besondere Erwähnung verdienen unter anderen
noch das kleine Madonnenbildchen in Bernardinos de Busti Mariale von 1492
und die poetische Liebesszene in Fossos Inamoramento di Galvano. Von be-
deutender Wirkung sind zwei foliogrosse Einzelblätter, von denen sich die

Holzstöcke in der Galerie in Modena erhalten haben. Sie stellen, das eine Christus als Schmerzensmann, das andere Christus das Kreuz tragend, beide in Halbfigur, dar, und sind sorgfältig und ausdrucksvoll, augenscheinlich nach Zeichnungen oder Gemälden Andrea Solarios geschnitten. Die Umrahmung des Ecce Homo zeigt auch im Ornament spezifisch mailändischen Charakter.

Man sieht, dass auch der im allgemeinen etwas trockene Stil des Mailänder Holzschnittes eine grosse Zahl freier Bildungen zuliess. Die Vorzeichnungen der einzelnen bedeutenderen Meister scheinen hier mehr als sonst zur Geltung gekommen sein. Das ist auch wohl der Fall bei mehreren besonders vorzüglichen Holzschnitten, die Mailänder Drucker in einigen für den Markgrafen Lodovico von Saluzzo in dessen Residenz hergestellten Büchern verwendet haben. Der Hieronymus in reicher, geschmackvoller Einfassung in Vivaldus' Buche „De Veritate Contricionis" (1503) ist ein sehr sorgfältiger, farbig wirkender Schnitt mit feinen, engen Schraffierungen; eine Arbeit derselben Hand finden wir in der 1503 in Savona von Francesco Silva gedruckten Ausgabe der „Polyanthea" des Nanus Mirabellius. Noch bedeutender sind die beiden Holzschnitte in dem anderen in Saluzzo gedruckten Werke des Vivaldus, dem „Opus Regale" von 1507. Das Brustbild des Markgrafen, das sich in scharfem Profil von dem tiefschwarzen Grunde abhebt, eines der besten uns bekannten Holzschnittporträts überhaupt, verdankt seine bedeutende Wirkung offenbar der Vorzüglichkeit der Vorzeichnung, denn die Darstellungen der Umrahmung sind ihm gegenüber recht mässig. Überhaupt mangelt der Ornamentik der Mailänder Bücher die Leichtigkeit der Formengebung und die Sorgfalt und Schärfe in der Ausführung der Details, von der die Wirkung ornamentaler Bildungen zumeist abhängt.

Die Unselbständigkeit in der stilgemässen Formenbehandlung, die dem Mailänder Holzschnitt eigen ist, führt ihn im Anfange des XVI. Jahrhunderts in die unmittelbare Abhängigkeit vom Kupferstich. Wir können in einer Reihe von Holzschnitten, besonders z. B. in den „Gesta B. Veronicae" von Isidorus de Isolanis (1518), in der „Trivultias" des Andreas Assaracus (1518), im „Decretum super flumine Abduae" von 1520 eine direkte Nachahmung des Stiles wahrnehmen, der uns aus einer Gruppe von Kupferstichen der Leonardoschule, die Cesare da Sesto zugeschrieben werden, wohl bekannt ist. Ähnlicher Art, aber in einzelnen Gestalten und in der Formengebung noch viel stärker und unmittelbarer von Leonardo beeinflusst sind die zahlreichen, zum Teil grossen

Holzschnitte in der 1521 in Como, aber von einem Mailänder gedruckten Übersetzung des Vitruv von Cesare Cesariano.

In Modena ist Domenico Richizola der einzige Drucker, dessen Bücher einige interessante Holzschnitte aufzuweisen haben, die von derselben Hand herzurühren scheinen wie das oben erwähnte Titelbild zu dem 1493 in Ferrara gedruckten Alfraganus. Es ist das eine Anbetung der Könige in der Legenda S. Trium Regum von 1490, eine Madonna in Antonio Cornazanos Vita di N. Donna und eine Reihe von Bildern zu Lichtenbergers Prognosticatio, die den Holzschnitten der Mainzer Ausgaben nachgebildet sind. Sie finden sich in zwei undatierten Ausgaben Richizolas und sind schon 1492 von einem anderen Drucker kopiert worden.

Nach Modena hat man zu Unrecht einen der vorzüglichsten Vertreter des italienischen Bilddruckes, den unbekannten Meister, der seinen Namen auf seinen Kupferstichen und Holzschnitten durch die Buchstaben I. B. und einen Vogel andeutet, versetzt, weil man ihn irrtümlich mit dem Modeneser Goldschmied Giovanni Battista del Porto identifizieren zu können glaubte. Er gehört jedoch stilistisch ohne Zweifel zur Bologneser Schule. Die Anlehnung an die Kunst Francesco Francias tritt besonders deutlich in den Bewegungen, in den Typen und im Faltenwurf hervor. Die landschaftlichen Hintergründe lassen ein eingehendes Studium Dürerscher Kupferstiche und Holzschnitte, deren technische Behandlung der Details ihm überhaupt als Vorbild gedient haben muss, vermuten. Von den 11 uns bekannten Holzschnitten des Meisters I. B. behandeln 6 mythologische Gegenstände, die auch in seinen Kupferstichen überwiegen und ihn ganz auf den Wegen des Humanismus zeigen. Die Zeichnung der Holzschnitte stimmt durchaus mit dem Charakter der Kupferstiche, von denen einer aus dem Jahre 1503 stammt, überein, in der technischen Ausführung weichen die einzelnen Blätter aber stark von einander ab. Sie scheinen nicht von dem Meister selber in Holz geschnitten zu sein, da zwei der Holzschnitte ausser seinem Monogramm noch ein anderes Zeichen (AAM?) tragen, das neben jenem doch wohl nur auf den Holzschneider bezogen werden kann.

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass der Meister I. B. in Venedig gearbeitet hat. Wir finden den Holzschnitt mit dem h. Hieronymus in einem in Venedig gedruckten Missale verwendet, und die Kreuzigung in Lucantonio Giuntas Missale von 1523 kopiert; überhaupt ist die Technik seiner Holzschnitte der venezianischen sehr verwandt. Die vorzüglichsten und wahrscheinlich spätesten Blätter,

wie besonders der David, scheinen mehr Faksimileschnitt, in dem der Holzschneider sich streng an die Zeichnung hielt, zu sein, in anderen dagegen überwiegt der technische Charakter des venezianischen Holzschnittes. Auch der Kupferstecher Marcantonio Raimondi scheint den einzigen Holzschnitt, den wir von ihm kennen, in Venedig ausgeführt oder wenigstens gezeichnet zu haben. Die Technik ist trotz enger Anlehnung an Marcantons Zeichen- und Stechweise im Grunde doch venezianisch. Der Holzstock hat auch in einem venezianischen Drucke, in den von den Brüdern Dal Gesù, denselben, die auch Marcantons Kopien nach Dürers Marienleben mit ihrer Marke in den Handel brachten, 1511 (1521?) herausgegebenen „Epistole et Evangeli" Verwendung gefunden. Wir begegnen überhaupt in einigen in Venedig und zwar gerade von eben jenen Brüdern Dal Gesù verlegten Büchern einer grossen Anzahl von Holzschnitten, die augenscheinlich nach Zeichnungen eines bolognesischen Künstlers hergestellt sind. Es ist das eine Reihe von neuen Bildern, die in der Ausgabe des „Legendario dei Sancti" (Voragine) von 1518 den älteren Illustrationen der Ausgabe von 1501 hinzugefügt sind, schwache, weichlich schraffierte Holzschnitte, die im Stil der Zeichnung mit Francesco Francia und deshalb auch mit den Arbeiten seiner Schüler Marcantonio und J. B. mit dem Vogel viel Verwandtschaft zeigen.

Dem venezianischen Holzschnitte, von dem, wie wir gesehen haben, die Erzeugnisse aller anderen oberitalienischen Druckorte mehr oder weniger abhängig sind, lässt sich in Italien nur eine selbständige, in sich geschlossene Gruppe von Holzschnitten gegenüberstellen, die ihr an künstlerischer und technischer Bedeutung gleich steht, in mancher Hinsicht sogar überlegen ist. Ja, man darf ohne Übertreibung sagen, dass die Florentiner Buchillustration in ihrer kurzen Blütezeit das künstlerisch Vollendeteste und Geschmackvollste hervorgebracht hat, was auf diesem Gebiete überhaupt geschaffen worden ist. Nur an Reichtum der Ornamentik steht sie den Venezianern nach, die ihre grossen Erfolge hierin wohl in erster Linie ihren Beziehungen zur Plastik verdanken.

Von den Erzeugnissen der älteren Florentiner Holzschneider, deren lebhafte Tätigkeit, wie schon erwähnt, durch ein Dokument aus dem Jahre 1430 bezeugt wird, scheint uns nichts erhalten geblieben zu sein. Wir können die Entwickelung der Xylographie in Florenz erst seit ungefähr 1490, seit sie zur Buchillustration herangezogen wurde, verfolgen. Auch die wenigen Einzelblätter, die bisher bekannt geworden sind, gehören alle schon den letzten Jahren des XV. Jahrhunderts oder dem Beginne des XVI. an.

Vor der Verwendung des Holzschnittes zur Buchausstattung hatte in Florenz ein deutscher Drucker, Nicolaus Lorenz aus Breslau, den Versuch gemacht, den Kupferstich an die Stelle der Miniaturen in gedruckten Büchern zu setzen. Antonio Bettinis „Monte Santo di Dio", den er 1477 herausgab, ist mit drei auf die Blätter des Buches selber gedruckten Stichen von der Hand eines Florentiner Künstlers verziert, Berlinghieris „Sette Giornate della Geografia" von ca. 1480 stattete er mit einer Reihe gestochener Landkarten aus. Die Unmöglichkeit, den Kupferstich in grösserer Ausdehnung zum Abdruck in den Typensatz heranzuziehen, scheint Meister Nicolaus aber erst bei seinem dritten Werke, der 1481 gedruckten grossen Ausgabe des Dante mit Landinis Commentar, eingesehen zu haben. Einige, und zwar gerade die vornehmsten, auf Pergament gedruckten Exemplare haben überhaupt keine Illustrationen, in den meisten anderen sind nur zwei oder drei der Kupferstiche an die zu diesem Zwecke freigelassenen Stellen des Textes eingedruckt, und nur in wenigen Exemplaren sind dann, und zwar erst später, Abdrücke der übrigen 16 oder 17 fertiggestellten Platten eingeklebt worden. Der Drucker hat also hier den Versuch mitten in der Arbeit aufgegeben, weil der Abdruck der Platten im gedruckten Buche technisch zu schwierig und kostspielig war oder künstlerisch zu wenig befriedigend ausfiel. Mag der Grund aber auch ein anderer gewesen sein, jedenfalls ist seitdem bis in das XVI. Jahrhundert hinein in Florenz nur noch ganz vereinzelt der Kupferstich für die Buchillustration zur Verwendung gekommen; man muss also wohl das Verfahren nicht nur für unpraktisch, sondern auch für unschön gehalten haben.

Dass die Florentiner Drucker hierbei einem richtigen künstlerischen Gefühle folgten, beweist am besten der grosse Erfolg ihrer Bemühungen, in dem Holzschnitte einen geeigneteren Gehilfen zu gewinnen. In der Tat ist der Holzschnitt sowohl praktisch, weil der Block sich in den Letternsatz einfügen und zugleich mit ihm abdrucken lässt, als auch besonders künstlerisch, wie man erst in neuerer Zeit wieder eingesehen hat, der einzig vollkommen befriedigende Schmuck für das gedruckte Buch. Allerdings ist es nur der einfache, die starke Hervorhebung der Details und allzu malerische Wirkungen vermeidende feine Umrissschnitt, der sich dem Satzbilde so harmonisch einfügt und in so vollendeter Weise der Gesamtwirkung des Blattes dient. Der florentinische Buchholzschnitt beschränkt sich deshalb in seiner besten Zeit fast vollständig auf die Umrisszeichnung. Nur sehr selten, besonders in Bildern grösseren Formates werden die tiefen Schatten durch kräftigere Schraffierung hervorgehoben.

Die frühesten Beispiele des Florentiner Buchholzschnittes haben wir vielleicht in einigen Bildern zu erkennen, deren technische Ausführung bei durchaus florentinischem Charakter der Zeichnung, von der sonst in Florentiner Drucken durchgängig üblichen ziemlich stark abweicht. Sie scheinen vor 1490 entstanden zu sein, da das eine, die Kreuzigung, in dem ersten Drucke, in dem wir es verwendet finden, in Cavalcas Specchio di Croce vom 27. März 1490, schon von der stark abgenutzten Platte abgezogen ist. Der zweite dieser Holzschnitte, Christus als Schmerzensmann zwischen zwei Engeln, ist uns erst aus Savonarolas Trattato dell'Umilità von 1492, der dritte, ein h. Franciscus, gar erst aus Bonaventuras Aurea Legenda von 1509 (Phil. Giunta) bekannt. Die geraden Parallelschraffierungen sind ziemlich grob und eintönig geschnitten. Wahrscheinlich sind diese Bilder, deren fast quadratisches Format in Florentiner Drucken der Zeit auch ganz ungewöhnlich ist, ursprünglich gar nicht für die Verzierung von Büchern bestimmt gewesen, sondern erst nachträglich zu diesem Zwecke benutzt worden.

Die technische Vollendung der frühesten Florentiner Buchholzschnitte seit 1490 setzt als selbstverständlich eine vorhergehende lange Schulung der Holzschneider voraus, von der die erwähnten Bilder die einzigen erhaltenen Zeugnisse sein mögen. Sie deuten vielleicht auf ein dem Buchholzschnitt unmittelbar vorhergehendes Stadium der Entwickelung des Florentiner Holzschnittes hin, der, wie wir das auch anderwärts beobachten konnten, nach längerer Verwahrlosung erst durch die Buchdrucker und durch die von ihnen herangezogenen Künstler wieder neue Belebung erfahren haben mag. Jedenfalls bewegt sich der Holzschnitt in Florenz von nun an im engsten Anschlusse an die Malerei. Der Stil der leitenden Meister spricht sich überall mehr oder weniger deutlich aus. Man hat deshalb auch hier, wie in Venedig, die Vorzeichnungen zu den Holzschnitten den grossen Malern zuschreiben wollen und dabei Botticelli an erster Stelle genannt. Mit solchen Zuschreibungen, die sich aber auf einen weiteren Kreis von Künstlern erstrecken müssten, hat man jedoch nur soweit Recht, als man damit der Vorzüglichkeit der Holzschnitte Gerechtigkeit widerfahren lassen und ihre enge stilistische Verwandtschaft mit der Kunstweise jener Meister zum Ausdrucke bringen will. Wir haben aber keinen Anhaltspunkt irgend welcher Art, die Vorzeichnungen selbst der besten Arbeiten bestimmten Künstlern ersten Ranges zuzuteilen. Das wird schon dadurch unmöglich, dass die Holzschneider augenscheinlich ihre Vorlagen, wenn sie ihnen von anderer Seite geliefert

worden sind, mit der grössten Freiheit benutzt haben. Kein Bild macht den Eindruck eines Faksimileschnittes, wie sie uns in Oberitalien mehrfach begegnet sind, nie scheinen die Zeichner, wie das in Deutschland üblich wurde, die Darstellung auf den Block selber vorgezeichnet zu haben. Überall sind die Handschrift und die technischen Gewohnheiten des Holzschneiders massgebend für die Wiedergabe des Details, der Typen, der Hände, der Haare, der Falten und dergl., in denen bei einem wirklichen Faksimileschnitt die Eigenart des Meisters noch erkennbar sein müsste; überall herrscht eine Gleichmässigkeit der Formenbehandlung, die nur auf die technische Routine des Holzschneiders zurückgeführt werden kann. Die Technik ist in Florenz viel gleichförmiger als in Venedig; wir finden hier auch im XV. Jahrhundert keine einzige Künstler- oder Werkstattbezeichnung, wie sie uns in Venedig begegneten.

Wir können also nicht die Individualitäten der massgebenden Florentiner Meister in den einzelnen Holzschnitten wiedererkennen, sondern nur die verschiedenen Stilrichtungen der monumentalen Kunst in den einzelnen Gruppen, in die die Florentiner Holzschnitte nach ihren technischen Eigentümlichkeiten sich gliedern lassen, verfolgen.

Die Zeichner der Holzschnitte schöpfen im allgemeinen aus dem reichen Schatze von Beobachtungen und Motiven, den die führenden Meister aufgespeichert hatten; in mehreren Fällen können wir sogar die direkte Benutzung berühmter Werke nachweisen wie der Thomasgruppe von Verrocchio, der Stickereien Pollaiolos in der Domopera u. s. w. Aber doch ist die Fülle der verschiedenen, den gewohnten Kreisen ganz fern liegenden Darstellungen so gross, die Schilderung auch solcher ganz neuen Gegenstände durch wenige Figuren und noch weniger Beiwerk mit den bescheidensten Mitteln an Linien oft so treffend und lebendig, dass der aufmerksame Betrachter kaum in die Gefahr kommen wird, diese Künstler und ihre Arbeiten zu gering zu bewerten. Die Gewohnheit der selbständigen Naturbeobachtung hatte sich von den grossen Meistern als wertvollstes Ergebnis ihres Unterrichtes auch auf die minder bedeutenden übertragen. Die Frische und Freudigkeit des eigenen Findens oder Verstehens der Formen, die grosse Anspruchslosigkeit des Vortrags und dabei ein bewunderungswürdiges Geschick in der Komposition und feines Gefühl für das richtige Mass in den Bewegungen und in der Andeutung der einzelnen Formen verleihen diesen Holzschnitten einen unwiderstehlichen Reiz.

Obwohl sich die ganze Entwickelung des spezifisch florentinischen Holz-

schnittes auf die kurze Zeit von kaum 15—20 Jahren zusammendrängt, seine Blüte kaum länger als 10 Jahre gedauert hat, so lässt sich doch, trotz der grossen Einheitlichkeit des Grundtypus, eine abwechslungsreiche Fülle verschiedener Stilabwandlungen in der Zeichnung und in der Technik beobachten. Diese Stilgruppen folgen nicht immer eine auf die andere, sie schieben sich vielmehr nebeneinander her.

Als die älteste können wir eine Gruppe von Holzschnitten betrachten, nicht nur weil sie in den frühesten illustrierten Drucken von 1490 und 1491 ausschliesslich vorkommt, sondern auch weil die Einfachheit der Zeichnung und der Ausführung ihr den anderen gegenüber einen zweifellos primitiven Charakter giebt. Die Zeichnung ist in allen Holzschnitten dieses „strengen" Stils ausgesprochen botticellesk, die Kompositionen, von grosser Lebendigkeit und dramatischer Konzentration, sind auf sehr wenige Personen beschränkt, die Technik ist einfach in ziemlich dicken Linien, fast ganz ohne Schraffierungen und mit sehr wenig Innenzeichnung. Formen und Falten sind florentinisch rund, die Linien aber von einer gewissen Herbheit und Ungleichmässigkeit.

Eine nicht bloss äusserliche Besonderheit der Florentiner Arbeiten sind die schmalen ornamentierten Umrahmungen der Holzschnitte, die hier fast regelmässig anzutreffen sind, während sie anderwärts ausser bei Titelbildern zu den Seltenheiten gehören. Besteht der venezianische Holzschnitt im wesentlichen in der äusserst feinen Wiedergabe einer scharf, aber skizzenhaft ausgeführten Federzeichnung, so sucht der Florentiner Holzschneider seine Darstellung durch Hintergrund, Seitenstücke oder Seitenfiguren zu einem vollständigen, in sich geschlossenen Bilde abzurunden. Hierzu sollen die Umrandungen mitwirken, deren Ornamentik mit merkwürdiger Gleichmässigkeit den Stilwandlungen der Holzschnitte selber folgt, so dass fast allein nach ihnen die Stilgruppen bestimmt werden könnten. In dieser ältesten Gruppe ist ihrem ganzen Charakter entsprechend die Umrandung sehr einfach und fast immer die gleiche, aus einer Folge von dreieckigen Blättern und je fünf Punkten in den Ecken zusammengesetzt, alles weiss auf schwarzem Grunde, oft noch von einer inneren und einer äusseren Einfassungslinie begleitet.

Zu den schönsten Beispielen dieser Gattung gehören die Titelbilder in den „Laude" des Jacopone da Todi von 1490, in „El modo di insegnare compitare", im „Lunare" des Bernardo de Granollachis von 1491, die reizenden Bildchen und Bordüren in Calandris Aritmetica desselben Jahres und besonders die zahl-

reichen Illustrationen im „Fior di Virtù“, dessen Titelblatt frei nach dem der venezianischen Ausgabe von 1490 kopiert ist. Dieser Gruppe gehören auch die meisten Holzschnitte in den Originalausgaben der „Rappresentazioni Sacre“, einer Art von Textbüchern für die jährlich aufgeführten geistlichen Schauspiele an. Gewöhnlich ist das erste Blatt dieser Heftchen mit dem Bilde des Engels, der bei der Aufführung den Beginn des Spieles und seinen Inhalt angiebt, und mit einer Darstellung der Hauptszene des Stückes geschmückt. Ausser diesen Rappresentazionen sind auch zahlreiche weltliche Erzählungen und Dichtungen



Aus den Laude devote di diversi autori. Florenz.

mit solchen überaus feinen und poesievollen Holzschnitten ausgestattet. Besonders reizvoll sind z. B. die Bilder in der „Storia di Ippolito Buondelmonti e Dianora Bardi“, in der „Historia della Morte di Lucrezia“ in den „Laude devote di diversi autori“ (s. Abb.) u. a. m.

Eine Weiterbildung dieses frühesten „strengen“ Stils können wir in einer zweiten Gruppe von Holzschnitten feststellen, die sich von der ersten besonders durch grössere Freiheit und grösseren Reichtum der Kompositionen, Detaillierung der Zeichnung und Feinheit und Schärfe des Schnittes unterscheidet. In der breit erzählenden Darstellungsweise folgen die Zeichner vieler dieser Bilder, im Gegensatze zur mehr dramatischen Richtung der ersten, botticellesken Gruppe,

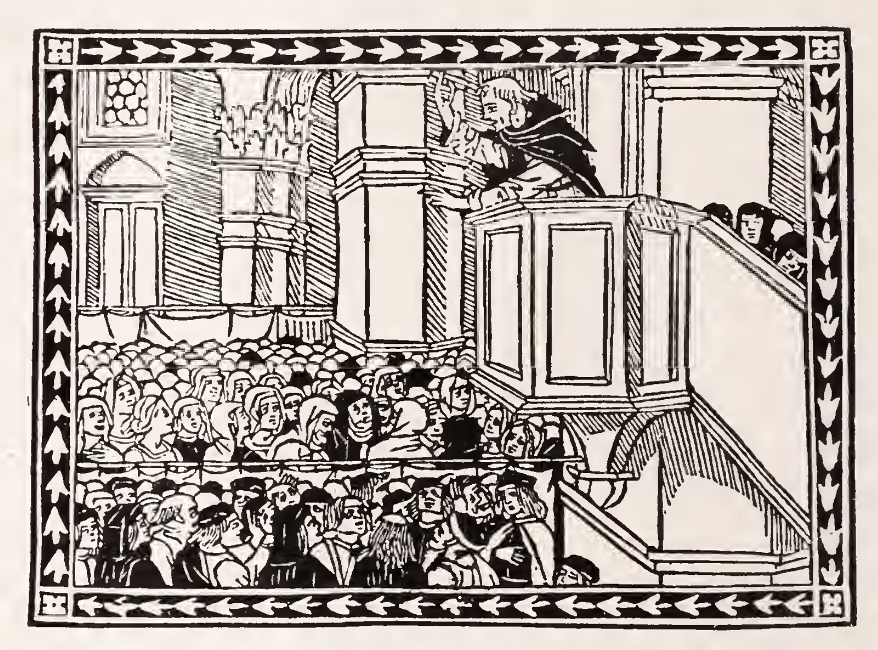
offenbar dem Vorbilde des grossen Freskomeisters Domenico Ghirlandaio, während in einer grossen Zahl anderer Holzschnitte der lebhafte, sensible Stil Filippino Lippis, des Schülers Botticellis unverkennbar ist. Die Schraffierungen sind feiner und enger, alle Linien viel dünner und die Details sorgfältiger ausgearbeitet; Boden und Hintergründe von Bergen, Türen und dergleichen sind sehr häufig ganz schwarz gelassen und nur mit einzelnen weissen Linien und Punkten belebt, auch sonst kleinere Gegenstände, wie Hüte, Heiligenscheine, Waffen, Zaumzeug und dergleichen ganz schwarz. Die Umrandungen zeichnen sich vor denen der ersten Gruppe ebenfalls durch grössere Mannigfaltigkeit und reichere Ornamente aus. Besonders häufig sind Band-, Stab-, Würfel- oder Perlenmuster und Reihen von Akanthusblättern.

Vorzügliche Arbeiten dieses Stils enthalten die 1495 für Piero Pacini gedruckten „Epistole et Evangeli". Hier ist neben Holzschnitten älteren Stils aus anderen Büchern, wie Bonaventuras Meditazioni und einzelnen Rappresentazionen, eine Reihe neuer Bilder zur Verwendung gekommen, die sich von jenen älteren aussondern lassen. Ein geschmackvolles reiches Ornament, weiss auf schwarzem Grunde, mit Apostel- und Evangelistenfiguren bildet den Titel, Halbfiguren von Propheten und Aposteln sind wie Initialen an den Beginn der Abschnitte neben die Holzschnitte mit Darstellungen aus der biblischen Geschichte gestellt. Die 128 neuen Illustrationen schliessen sich in einigen Fällen an Darstellungen der venezianischen Bibel von 1490 an, in anderen benutzen sie mit der gleichen Freiheit und Selbständigkeit Motive aus Florentiner Kunstwerken, zum grössten Teil scheinen sie aber ganz frei erfunden zu sein.

Der Verleger dieses hervorragendsten Werkes der Florentiner Buchillustration, Piero Pacini da Pescia (1495—1514), hat von allen Florentiner Verlegern auf schöne Ausstattung der Bücher, die er von verschiedenen Druckern herstellen liess, den grössten Wert gelegt. Aus seiner Offizin gehen die meisten und geschmackvollsten Illustrationswerke hervor. Ein bestimmter Zusammenhang zwischen den einzelnen Druckereien und den Holzschneidern, wie wir ihn in Deutschland mehrfach beobachten konnten, lässt sich in Florenz nicht feststellen, zumal sich hier die Verleger- und die Druckertätigkeit früh getrennt zu haben scheinen und die Angaben über Verleger und Drucker in den Büchern schwankend und oft mangelhaft sind. Die Holzschneider oder Werkstätten scheinen unabhängig von den Druckern auf Bestellung gearbeitet zu haben. Nur in den Drucken des Francesco di Giovanni Benvenuto (1511—46) haben die Holz-

schnitte einen gleichmässigen, einheitlichen Charakter; er allein scheint eigene, aber keineswegs hervorragende Arbeiter beschäftigt zu haben.

Höchst anziehende Seitenstücke zu den Illustrationen der „Epistole et Evangeli" bilden die Holzschnitte zu Boccaccios anmutiger Dichtung „Ninfale Fiesolano", die sich nur in einer späten Ausgabe von 1568 erhalten haben, aber, wie die Verwendung einzelner Bilder in Drucken des XV. Jahrhunderts beweist, sicher um 1495 entstanden sind. Der Künstler ist in der Verschmelzung



Aus Savonarolas Compendio di rivelazione. 1496. Pacini.

des antiken oder antikisierenden Gegenstandes mit modern temperamentvoller Empfindung noch weiter gegangen als der Dichter. Er weiss in reizender Naivität die nur allzu menschliche Leidenschaft des Liebhabers der schönen Nymphe, seine Lust und seinen Schmerz, die Sorge der Mutter um den liebeskranken Sohn durch wenige Züge, oft durch eine Bewegung unmittelbar anschaulich zu machen und dem Beschauer seine eigene Freude an der Arbeit mitzuteilen. Es sind entzückende Meisterwerke in ihrer Natürlichkeit und Frische der Schilderung, wenn auch die technische Ausführung härter und eckiger und weniger fein ist als in vielen anderen Holzschnitten, oder vielleicht nur so scheint, weil wir nur späte, schlechtere Abdrücke vor uns haben.

Gegenstände ganz anderen Charakters hatten dieselben Meister in den zahlreichen Illustrationen zu den Schriften Girolamo Savonarolas, des engherzigen Feindes der Kunst und der Lebenslust zu behandeln. Der eifervolle Mönch selber mag nicht viel Freude an ihnen gehabt haben, denn auch hier herrscht derselbe formenfrohe Sinn, der unzerstörbare Genius des künstlerischen Empfindens und die Sinnlichkeit, die er bekämpfte, wie in den Bildern zum Boccaccio. Unter den zahlreichen Holzschnitten in Savonarolas Schriften sind die



Aus Pulcis Morgante maggiore 1500. P. Pacini.

zum „Compendio di rivelazione" (1496, Pacini, s. Abb.), zur „Operetta sopra i dieci commandamenti" (von Giov. Morgiani) und zur „Predica dell'arte del ben morire" die vorzüglichsten. Von anderen Büchern seien genannt die „Fioretti di S. Francesco" (1497, Pacini) und die Trionfi Petrarcas (1499, Pacini).

Wie die verschiedenen Stilarten, die in schneller Folge eine aus der anderen sich entwickelten, längere Zeit nebeneinander in Übung blieben, das zeigt recht deutlich das umfangreichste Illustrationswerk, das in Florenz entstanden ist, Pulcis Ritterroman „Morgante maggiore", den der unermüdliche Piero Pacini am 23. Januar 1500 (flor. Stils, 1501 gewöhnlicher Rechnung) herausgab. Unter

den offenbar für das Buch selber angefertigten Holzschnitten befinden sich viele, die den Stil und die Umrandungen der ältesten Gruppe zeigen, daneben andere ganz in der Weise der zweiten Gruppe (Epistole et Evangeli und Ninfale Fiesolano) und endlich eine Anzahl, die ein neues Stadium in der Entwickelung des florentinischen Holzschnittes bezeichnen (s. Abb.). Die Proportionen der Gestalten sind meist kurz, die Formen sehr weich und rund, die Extremitäten, besonders der Kopf und die lebhaft agierenden Hände ziemlich gross, die Kompositionen sind viel reicher und mit einer weit grösseren Anzahl von Neben- und Füllfiguren ausgestattet als die älteren Bilder, besonders die des strengen Stils. Die Linien der Umrisse und der Schraffierungen sind oft von fast übertriebener Feinheit. Im Ausdrucke der Bewegungen und der Gesichter liegt viel Süssigkeit und Sentimentalität, besonders bei den üppig drapierten Frauengestalten. Man wird hier an Piero di Cosimos novellistischen, episodenreichen Stil erinnert, der ja schon viele Elemente Leonardesker Kunst in sich aufgenommen hatte.

Verwandte Arbeiten kommen merkwürdiger Weise schon in Jacopo Cessolis „Libro del giuoco degli scacchi" vom Jahre 1493 vor. Besonders das Titelbild, zwei Schachspieler vor dem König, und der Holzschnitt mit der Königin zeigen schon ganz ähnliche, gerundete Formen und weiche, dünne Linien. Wahrscheinlich von demselben Meister rühren auch einige unter den 66 Illustrationen zum Äsop von 1496 her; sie sind aber viel weniger fein und zart geschnitten. Ganz vorzüglich feine Werke des Meisters jener neuen Bilder im Morgante maggiore finden wir noch z. B. in Giuliano Datis „Magnificentia del prete Janni", in der „Rappresentazione di S. Paolino", in der „Rappresentazione di S. Venanzio", in der „Storia di Maria per Ravenna", in der „Novella della figlia del mercante" und in Enea Silvio Piccolominis „Storia di due amanti".

Wir müssen diesen „feinen" Stil nicht nur aus inneren Gründen für die spätere Stufe in der kurzen, rasch durchmessenen Entwickelung des quattrocentistischen Holzschnittes in Florenz halten, sondern auch deshalb, weil er in den Arbeiten des beginnenden XVI. Jahrhunderts sich fortsetzt und weiterbildet. Die Weichheit und Rundung der Formen und der Falten bleibt charakteristisch, aber die technische Ausführung wird gröber und oberflächlicher, die Linien dicker, die Schraffierungen stärker, weiter und meist länger, die Umrahmungen weniger fein, aber abwechselnder, oft in derselben Bordüre aus verschiedenen Mustern zusammengesetzt. Der Verfall macht sich schon recht deutlich bemerk-

bar. Noch recht gute Arbeiten dieser Art sind z. B. die humorvolle Darstellung eines Trinkgelages im „Contrasto del Carnevale e della Quaresima“, das Titelbild in Castellanis „Meditazione della Morte“, eine Passion in Drucken des Francesco di Giovanni Benvenuto, das Titelbild in den „Canzone a ballo“ von Lorenzo de' Medici und Poliziano (1533, Fr. Cartolaio).

An dieser Stelle können auch einige der wenigen mutmasslich florentinischen Einblattdrucke Erwähnung finden, weil sie wahrscheinlich in dieser Zeit entstanden sind. Ein grosser Holzschnitt mit dem jüngsten Gericht ist vielleicht nur eine rohe Kopie nach einem besseren Original im „strengen“ Stil, zwei sehr anmutige Blätter im „feinen“ Stil sind die Halbfigur der Madonna mit dem Christuskind und dem Johannesknaben in der Kunsthalle zu Hamburg und eine Geburt Christi im Kupferstichkabinett zu Paris, die wegen ihrer weichlicheren Formen wohl schon in den Anfang des XVI. Jahrhunderts gehört. Sicher florentinisch, aber wohl älteren Stils und Ursprunges, sind vier ganz grosse Figuren Kandelaber haltender Engel auf teppichartig farbig bedrucktem oder schabloniertem Grunde im Kupferstichkabinett zu Berlin, die leicht koloriert sind und, wie viele andere Einblattdrucke, wohl als billiger Ersatz für Gemälde oder Gobelins gedient haben.

Den zuletzt erwähnten Buchholzschnitten des weichen und runden Stils sehr verwandt, wenn auch in der Ausführung etwas eigenartig, sind die 116, offenbar alle von der gleichen Hand ausgeführten Illustrationen zu Federico Frezzis 1508 von Pacini gedrucktem „Quadriregio del decorso della vita“, einem allegorischen, der divina Comedia nachgeahmten Gedichte. Kein geringerer als Luca Signorelli ist als der Schöpfer der Bilder bezeichnet worden, weil man das Monogramm „LV“ auf einem der Holzschnitte auf seinen Namen deuten zu können glaubte. Obwohl die Formen eine gewisse Anlehnung an den umbroflorentinischen Stil, in manchen Zügen sogar an Signorelli selber zeigen, ist die Autorschaft des grossen Malers doch durch nichts begründet. Die Zeichnung reicht nicht entfernt an seine Kraft und an seine tiefe Kenntnis des menschlichen Körpers heran. Die Freiheit und Natürlichkeit, die unmittelbare, lebendige Teilnahme des Künstlers am Gegenstande, die uns in den frühen Bildern entzückte, fehlt hier, die Bewegungen und Typen beruhen nur auf angelernten Schematen. Der Stoff ist dem Illustrator ganz fremd geblieben, er war entweder nicht naiv oder nicht gross genug, um ihn lebendig zu gestalten. Die Ausführung weicht in der Schraffierung durch ziemlich dicke, rundliche, weite und

kurze Linien und in der fleckigen, harten Behandlung der schwarzen Hintergründe von der gewöhnlichen Manier nicht gerade vorteilhaft ab.

Der Verfall der Florentiner Buchillustration ist nun ein rapider. Die alten, stark abgenutzten und wurmzerfressenen Holzstöcke werden bis an das Ende des XVI. Jahrhunderts immer wieder abgedruckt, daneben bilden schlechte, rohe Kopien und wenige neue Bilder, die in ihrem harten und glatten Stil selten sorgfältig gezeichnet und geschnitten sind, einen dürftigen Schmuck der Bücher. Um die Mitte des XVI. Jahrhunderts ist diese Ware in besseren Drucken schon durch Arbeiten eines neuen Stils, der mit Sorgfalt und Feinheit die Kupferstichtechnik nachahmt, verdrängt.

Als Nachzügler der quattrocentistischen Kunst in Florenz ist nur noch eine Gruppe von Holzschnitten zu erwähnen, die sich offenbar an die stark schraffierten venezianischen Arbeiten aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts anlehnen. Ja wir sind sogar imstande, den Künstler zu nennen, der sie in Florenz eingeführt zu haben scheint. Man tut Lucantonio de' Uberti mit diesem Namen vielleicht zu viel Ehre an, aber eine gewisse Geschicklichkeit und Beweglichkeit und viel Unternehmungsgeist wird man ihm nicht absprechen dürfen. Wir kennen seinen vollen Namen aus einem überaus häufig gedruckten kaufmännischen Rechenbüchlein, dem „Libro d'abacco", dessen älteste uns bekannte Ausgabe, die aber wohl nicht die erste ist, 1520 in Venedig erschien. Das letzte Blatt dieses Buches trägt die xylographische Bezeichnung: „Opus lucha antonio de uberti fe in venetia". Ohne Zweifel ist dieser Lucantonio auch der Verfertiger der zahlreichen „LA" bezeichneten und ohne Grund dem grossen Druckerherren Lucantonio Giunta zugeschriebenen Holzschnitte und Kupferstiche (Passavant V, p. 62). Eine Reihe charakteristischer Eigentümlichkeiten, besonders die Zeichnung der hervorstehenden Augen, der Hände und der schweren runden Falten, beweisen ihre Zusammengehörigkeit und die florentinische Herkunft des Verfertigers. Uberti scheint um 1500 nach Venetien gegangen zu sein; er druckte 1503—04 in Verona einige Bücher, in denen er sich „Lucantonius Florentinus" nennt. Dann ist er wohl in Venedig als Drucker, Holzschneider und Kupferstecher tätig gewesen. Hier muss unter anderem auch der Holzschnitt mit Catharina und Georg (Kopenhagen, Passavant 7) entstanden sein, der die Bezeichnung „Opus Luce Antonii V (berti) F (lorentini)" trägt. Unser Meister scheint dann nach Florenz zurückgekehrt zu sein und die venezianische Technik hier eingebürgert zu haben. Er hat ausser Kupferstichen auch Holz-

schnitte für Florentiner Drucke gearbeitet, z. B. einen h. Antonius und einen h. Stephanus mit seinem Monogramm aus LA, die aber nur in späteren Drucken von 1557 und 1576 bekannt sind. Die Ähnlichkeit der technischen Behandlung macht es sehr wahrscheinlich, dass auch der grosse Plan (pianta-veduta) von Florenz, von dem nur ein einziges Exemplar im Berliner Kupferstichkabinett sich erhalten hat, von Lucantonio geschnitten sei. Die Zeichnung mag einige Zeit vorher entstanden sein, weil auf dem sonst ziemlich genauen Bilde der Stadt der 1489 begonnene Palazzo Strozzi noch fehlt, und weil diese Zeichnung oder eine Kopie schon in Schedels Chronik von 1493 benutzt zu sein scheint. Wie sich erst jetzt herausgestellt hat, ist der Plan nach einem florentinischen, zwischen 1480 und 90 entstandenen Kupferstich, von dem bisher nur ein Teil bekannt geworden ist, kopiert. Die Formen und besonders die Gewandfalten, die eigentümliche Zeichnung der Bäume mit aus der schwarzen Masse herausgehobenen Lichtern sind durchaus florentinisch, die Art der Schraffierung mit Massen von langen, engen, steif gebogenen Strichen ist dagegen venezianisch. Eine Anzahl von Holzschnitten in Büchern des XVI. Jahrhunderts zeigt, dass diese Manier damals in Florenz einen gewissen Beifall gefunden haben muss.

Wenn wir nun noch einen Blick auf die Leistungen des Holzschnittes in Rom und Neapel werfen, so haben wir zwar nicht ein erschöpfendes Bild aller der zahlreichen einzelnen, stilistisch eigenartigen Erscheinungen der italienischen Xylographie geliefert, wohl aber auf alle wesentlichen Stilgruppen, die einige Verbreitung gefunden haben, hingewiesen.

In Rom und in Neapel sind wie in der monumentalen Kunst so auch im Holzschnitt wesentlich fremde Einflüsse herrschend gewesen. Rom kann sich zwar rühmen, wie die ersten gedruckten Bücher so auch das erste mit Holzschnitten ausgestattete Werk in Italien hervorgebracht zu haben und hätte deshalb vielleicht an erster Stelle genannt werden können. Die 33 Holzschnitte der von dem Deutschen Ulrich Hahn 1467 gedruckten ersten Ausgabe von Card. Turrecrematas Meditationes können aber für die Entwickelung des italienischen Holzschnittes nicht von irgendwelcher Bedeutung gewesen sein. Wir wissen nicht, ob die im Titel hervorgehobene Beziehung der Bilder zu einer Freskenreihe im Kreuzgange von S. Maria sopra Minerva zu Rom sich nur auf das rein Gegenständliche oder auch auf die Kompositionen und Formen erstreckte, jedenfalls sind die recht guten Zeichnungen ganz italienischen Charakters. Der Holzschneider seinerseits erweist sich als durchaus unvermögend,

die Zeichnung in eine dem Holzschnitt geläufige Formensprache zu übertragen oder überhaupt nur mit dem Messer den Linien zu folgen. Man hat die Holzschnitte für Arbeiten eines deutschen Briefdruckers, vielleicht des Ulrich Hahn selber angesehen, und in der Tat haben viele von ihnen technisch mit den sicher deutschen Illustrationen in Riesingerschen Drucken, von denen gleich die Rede sein wird, grosse Ähnlichkeit. Die ungewohnten, zu komplizierten Linienzüge der italienischen Vorlagen mögen dem deutschen Arbeiter grössere Schwierigkeiten gemacht und seiner Geduld zu viel zugemutet haben. Wie häufig nimmt die Sorgfalt der Arbeit gegen das Ende des Buches immer mehr ab, so dass die letzten Bilder einen ganz rohen und stillosen Eindruck machen.

Erst 14 Jahre später begegnen wir wieder einem römischen Drucke mit Holzschnitten, und zwar hier Arbeiten eines augenscheinlich nicht handwerksmässig geschulten, aber der Zeichnung, wenn auch nur mit flüchtigen Linien, so doch mit ganz anderem künstlerischen Verständnisse folgenden Holzschneiders. Die 29, meist Propheten und Sibyllen darstellenden Illustrationen in der 1481 von Jo. Phil. de Lignamine gedruckten Ausgabe der Opuscula des Philippus de Barberiis (Hain 2455) sind, trotz der skizzenhaften, dem Holzschnitt gar nicht angemessenen Roheit der Ausführung zum Teil nicht ohne Schwung und Formengefühl. Neben echt italienischen Gestalten, wie der Sibylla Emeria, erblicken wir mit Erstaunen zwei Kopien nach Kupferstichen des Meisters E. S., Christus als Schmerzensmann und die Geburt Christi. Eine ganz ähnlich plump geschnittene aber doch feinfühlige Arbeit ist der Titelholzschnitt in der „Historia di Orfeo“ (Rom, Bibl. Casanatense). Eine andere Ausgabe der Tractate des Barberiis druckte Sixtus Riesinger aus Strassburg (Hain 2453) und stattete sie mit 15 Darstellungen der Sibyllen aus, die, wenn auch sicher nach italienischen, wahrscheinlich venetischen Vorbildern, doch von einem Deutschen geschnitten zu sein scheinen ebenso wie Riesingers Druckerzeichen und die Holzschnitte in seinen Neapolitaner Drucken. Am Bogen über einer der Sibyllen ist die Hausmarke Riesingers und das Wappen von Strassburg angebracht, so dass man fast glauben könnte, Riesinger selber wäre der Holzschneider gewesen.

Deutscher Hand verdanken ohne Zweifel auch die Holzschnitte in den zahlreichen, seit den neunziger Jahren gedruckten Ausgaben der „Mirabilia Urbis Romae“, eines Fremden- und Pilgerführers durch die ewige Stadt, in Thomas Ochsenbrunners „Priscorum Heroum Stemmata“ von 1494, das Titelblatt in Giuliano Datis „Calculationes“ für 1494—1523 und andere mehr ihre

Entstehung. Den grössten Teil der Holzschnitte in römischen Büchern bilden recht nüchterne, charakterlose Kopien nach fremden, vornehmlich Florentiner

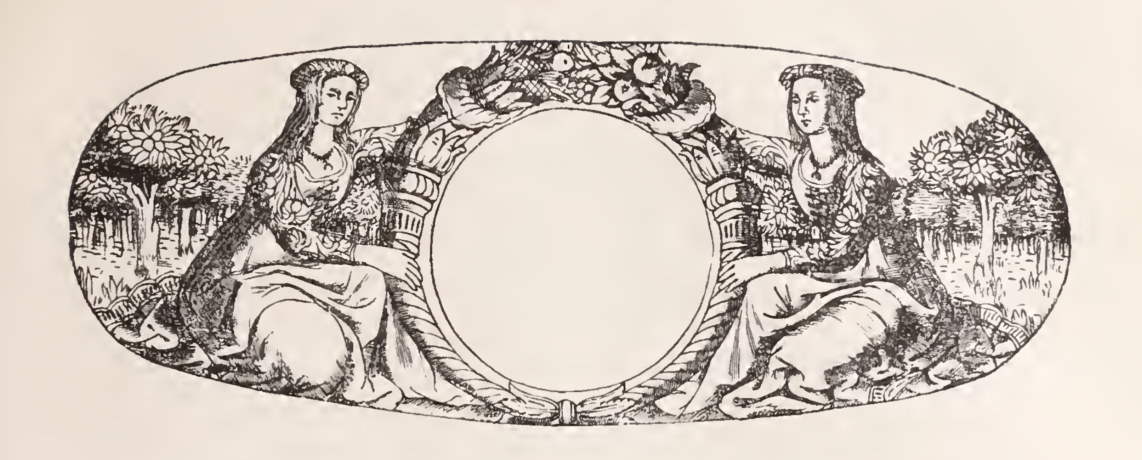


Aus dem Äsop, Neapel, Francesco Tuppo 1485.

Originalen, wie z. B. in Granolachis „Lunare". Später wird auch hier ein Stil mit Schraffierungen üblich, der wohl von venezianischen und bolognesischen

Holzschneidern eingeführt und gepflegt wurde. Als hübsche Beispiele solcher Arbeiten seien die Umrahmungen in den Werken des Hippocrates von 1525 und in Mariangelus Accursius' Diatribae von 1524 genannt, in denen antike Formen und Nachbildungen antiker Bildwerke vorherrschen.

Nicht nur in der Technik sondern auch in der Zeichnung ganz deutsch sind die Holzschnitte, die Sixtus Riesinger aus Strassburg für einige von ihm in Neapel gedruckte Bücher verwendete. Boccaccios „Philocolo", den er 1478 mit Hilfe Francesco Tuppos druckte, und eine italienische Übersetzung von Ovids Epistolae Heroidum sind mit einer Reihe von recht steif gezeichneten und ungeschickt und eckig geschnittenen Bildern versehen, die offenbar von derselben Hand herrühren wie seine beiden Druckerzeichen. Von ungleich grösserem Interesse sind die Holzschnitte einer von Francesco Tuppo 1485 herausgegebenen, sehr schönen Folioausgabe des Äsop. Die Kompositionen für die Fabeln sind zum grössten Teil mehr oder weniger freie, gegenseitige Nachbildungen der Holzschnitte der Veroneser Ausgabe von 1479, einzelne Bilder stimmen dagegen in den Kompositionen mit den entsprechenden, selbständigen Illustrationen der venezianischen Ausgabe von 1487, die also einem älteren Drucke oder früheren Vorbildern entnommen sein müssen, überein. Die kräftige und ausdrucksvolle Zeichnung voll Leben und Humor zeigt besonders in den von den italienischen Vorbildern ganz unabhängigen Darstellungen aus dem Leben Äsops (s. Abb.) einen ausgesprochen nordischen Charakter, die originelle, reiche Ornamentik der grossen Bordüre des ersten Blattes und der Umrahmungen der einzelnen Holzschnitte erinnert dagegen sehr stark an hispanomaureske Formen. Der Schnitt ist ganz eigenartig, sehr sorgfältig und sicher in scharfen, kräftigen Umrisslinien mit reichlicher Schraffierung aus engen, kurzen, schräg gegen den Umriss gestellten oder in Reihen angeordneten, gleichmässigen Strichen. Arbeiten der gleichen Technik finden wir noch in mehreren anderen Neapolitaner Drucken wieder, z. B. in der hebräischen Bibel von 1486, in den „Somnia Daniel Prophetae" (Hain 5931), in Apuleius' „Del asino de oro", in dem grossen Kanonbild eines Missale u. s. w. Die Spuren dieses eigenartigen und tüchtigen Meisters können wir nun merkwürdiger Weise nach Spanien und Südfrankreich zurückverfolgen. Die schon oben (S. 117 u. 124) erwähnten Holzschnitte desselben Stils in Büchern, die in Lyon und um 1480 in Barcelona gedruckt sind, beweisen, dass unser Künstler, der wahrscheinlich in der elsässischen Schule seine Ausbildung erhalten hatte, in jenen Orten tätig gewesen ist und Schule gemacht hat, bevor er sich nach Neapel wandte.



DER KUPFERSTICH IN ITALIEN.



INE alte Tradition leitet den Ursprung des italienischen Kupferstiches von der Niellotechnik her. Niellen wurden ausgeführt, indem man in die Linien der in eine Silberplatte eingegrabenen Zeichnung eine Mischung aus schwarz gebranntem Schwefelsilber einschmolz, so dass dann, nachdem die Platte geschliffen und poliert war, das Bild leuchtend schwarz von dem hellen Metallgrunde sich abhob. Unser Berichterstatter Giorgio Vasari weiss zu erzählen, dass die Versuche von solchen, zum Zwecke der Niellierung gravierten Platten Abdrücke in Schwefel und auf Papier zu gewinnen, den Florentiner Goldschmidt Maso Finiguerra um 1460 auf die Erfindung des bis dahin gänzlich unbekannten Kupferstiches gebracht habe. Wird nun auch diese Erzählung durch eine Reihe von Tatsachen, vor allem durch das Vorhandensein fast 20 Jahre älterer, datierbarer deutscher Kupferstiche in das Reich der Fabeln verwiesen, ist es auch, wie eingangs dargelegt, schon an sich widersinnig von einer „Erfindung" des Kupferstiches durch einen Einzelnen zu reden, so liegt in der Tradition doch ein Kern von Wahrheit insofern als der Kupferstich sich in der Tat aus der Goldschmiedegravierung entwickelt hat. In Italien lässt die Technik der ältesten Kupferstiche diesen ihren Ursprung noch deutlich erkennen. Ja, wir sind imstande, abgesehen von der Datierung durch die Kunstformen und Kostüme, die eine sichere Kontrolle gewähren, eine Gruppe von Kupferstichen gerade wegen dieser noch sehr engen Beziehung zur einfachen Metallflächen-Gravierung als die älteste nachzuweisen.

Der Stilcharakter dieser Blätter zeigt, dass die Anfänge des Kupferstiches auch in Italien in eine Jahrzehnte hinter dem Zeitpunkte der vermeintlichen Entdeckung Finiguerras zurückliegende Epoche hinaufreichen müssen.

Künstlerisch sind diese Kupferstiche meist nicht sehr anziehend. Die Formen sind merkwürdig plump und wulstig, vornehmlich die weichlich gerundeten Falten und die üppig gelockten Haare, die Umrisse stark ausladend und sehr unruhig geführt. Ein ähnliches Formensystem finden wir in florentinischen Cassonebildern und anderen ornamentalen Malereien aus dem zweiten Viertel des XV. Jahrhunderts. Dem entsprechen auch die überladenen Kostüme und die phantastischen, antikisierenden Rüstungen, die wir ähnlich, aber in gemässigteren Formen in Fra Angelicos Gemälden sehen können. Besonders charakteristisch ist die schwere, noch grösstenteils gotische Ornamentik. Nichts ist bezeichnender für den handwerklichen Goldschmiedestil als die unverhältnismässig grossen ornamentalen Füllstücke an der Architektur, die Riesenkandelaber und Vasen mit unförmigen Blumen, mit denen die Stecher hier jeden freien Fleck auszufüllen suchen. Bäume und einzelne am Boden und selbst in der Luft angebrachte Pflanzen werden sehr stark stilisiert, oft wie Zierteile behandelt. Die Darstellungen und die einzelnen Formen kommen vor der Masse der Linien und Ornamente überhaupt gar nicht zur Geltung. Es sind mehr mit Formen bedeckte Flächen als wirkliche Bilder. Der enge Zusammenhang mit der frühen, noch nicht durch die Renaissanceformen umgestalteten Goldschmiededekoration ist hier augenfällig. Er wird auch durch den Charakter der Stiltechnik bewiesen. Die Umrisse sind breit und sehr seicht in das Metall eingerissen, so dass die Ränder noch ihre Rauheit bewahren und die Farbe einen matten, graulichen Ton erhält. Die kurzen, engen, meist geraden Schraffierungslinien sind ganz in der Art, die wir auf gravierten Metallgeräten der Zeit noch beobachten können, wohl mit einem rundgespitzten Goldschmiedepunzen, nicht mit einem Grabstichel, eingeritzt.

Der grösste Teil der Kupferstiche dieser Gruppe ist erst seit kurzem bekannt oder als so frühen Ursprunges erkannt worden. Die Albertina in Wien besitzt eine Passionsfolge (B. XIII, p. 77, Nr. 16—25) und die Triumphe nach Petrarca (B. XIII, p. 116, Nr. 12—17), das Dresdener Kabinett eine Madonna mit Katharina und Theodorus (Pass. V, p. 14, Nr. 7), das British Museum eine grossartige, ganz in Masaccios Geist komponierte Auferstehung Christi mit der Devise der Medici (Pass. V, p. 69, Nr. 66) und ein Martyrium des h. Petrus



Unbekannter Florentiner Stecher. Bildnis einer Dame. Berlin, Kupferstichkabinett.

Martyr. Eine aussergewöhnlich feine, frühe Arbeit dieses Stils bewahrt das Berliner Kupferstichkabinett in dem vielbewunderten Profilbrustbild einer Dame (s. Abb.). Das Gesicht ist mit einer gefühlvollen Konturlinie sicher umrissen und nur hauchartige Schatten sind um Mund und Auge eingraviert. Der reiche burgundische Kopfputz, der um 1440—50 in Italien Mode war, das Kleid und das Halsband zeigen aber wieder die schweren, zu grossen, stark füllenden Ornamente, die nur ein Goldschmied mit dieser Sorgfalt und solchem Interesse am Technischen ausgeführt haben kann. Gröber und vielleicht etwas später ist das Profilbildnis des „gran Turco“, eigentlich des griechischen Kaisers, in derselben Sammlung.

In einer Reihe anderer Stiche sehen wir die ornamentalen Übertreibungen dieses Stils schon wesentlich gemässigt, die Formen aber ziemlich stark verflaut und verweichlicht, ohne die Detaildurchbildung der oben aufgeführten Blätter. Die Technik beginnt sich schon vom Zwange der Ornamentik zu befreien und das Bild mehr zur Geltung zu bringen. Das erkennt man besonders an einem Blatte mit sechs Szenen aus der Legende des h. Jacobus (Trivulziana), einer Darstellung der Sage vom Zauberer Virgil (Pass. V, p. 22, Nr. 42, Dresden), einer Himmelfahrt Mariae (Pass. V, p. 42, Nr. 99b, Paris) u. a. m. Besonders wichtig ist ein Kalenderblatt mit der Auferstehung Christi und den vier Evangelisten (British Museum), weil es der älteste genau zu datierende italienische Kupferstich ist. Aus dem Kalender lässt sich nämlich mit Sicherheit entnehmen, dass die Platte im Jahre 1461 angefertigt ist, wenn auch der erhaltene Abdruck vielleicht erst 1466 hergestellt wurde. Die Datierung, die wir aus den Kostümen und dem Kunstcharakter der Kupferstiche dieser Gruppe gewannen, wird also durch dieses Blatt, dessen Unterschrift durch Spracheigentümlichkeiten einen neuen Beweis für ihren florentinischen Ursprung bietet, bestätigt. Wir werden also die älteren oben erwähnten Stiche dieser Gruppe vor oder um die Mitte des XV. Jahrhunderts setzen dürfen.

Während dieser Stil, wie eine Anzahl von Kupferstichen einer ähnlichen, aber vergröberten und viel härteren Technik beweist, noch einige Zeit in Übung bleibt, tritt, wahrscheinlich in den sechziger oder im Anfange der siebziger Jahre der florentinische Kupferstich in eine neue Phase seiner Entwickelung. Das Interesse, das einige bedeutende Maler an der Technik zu nehmen beginnen, und ihre tätige Teilnahme an der Arbeit führen den Kupferstich aus der engen Sphäre der handwerklichen Goldschmiede auf ein freieres und weiteres Feld der Tätigkeit und lenken seine Entwickelung in neue Bahnen.

Viele bedeutende italienische Maler sind, wie bekannt, aus der Schule der Goldschmiede hervorgegangen und haben die Tätigkeit des Plastikers mit der des Malers verbunden. Einige der hervorragendsten dieser Maler-Goldschmiede wie Antonio Pollaiolo und Francesco Francia sind als besonders geschickte Niellatoren weithin berühmt gewesen. Antonio Pollaiolo (1429—1498) können wir mit einer gewissen Sicherheit einige vorzüglich feine Niellen, von denen uns Abdrücke auf Papier erhalten sind, zuschreiben, besonders einen „Liebesbrunnen" (Pavia, Dutuit 385), eine „Furtitudo" (Dutuit 425), eine Allegorie (Parma), Herkules die Hydra erlegend (Dutuit 338). Von Maso Finiguerra (1426—64), der in der Florentiner Tradition als der hervorragendste Vertreter der Niellotechnik und sogar als der Erfinder des Kupferstiches fortlebte, ist bis jetzt kein Werk bekannt geworden. Die ihm lange ohne Grund zugeschriebene Pax mit der Krönung Mariae aus S. Giovanni in Florenz zeigt vielmehr den engsten Zusammenhang mit dem Stil Fillippo Lippis. Der grösste Teil der florentinischen Niellen, die uns im Original, in Schwefelabgüssen oder in Papierabdrücken erhalten sind, scheinen aus der Schule Pollaiolos hervorgegangen zu sein (s. Abb.).



Amor. Niello-abdruck.

Wenn nun auch die Technik der Gravierung für das Niello ihrem Zwecke gemäss eine durchaus andere ist als die des Kupferstiches für den Bilddruck; wenn auch nicht der Kupferstich aus der Niellotechnik, sondern vielmehr das Niello-Abdrucksverfahren von dem Kupferstiche hergeleitet werden muss, so ist doch die Niellotechnik ihrerseits nicht ohne Einfluss auf die Ausbildung der Kupferstichtechnik in Italien geblieben. Niellen wurden häufig in Kupferstich kopiert, um als Vorlagen zu dienen, und ebenso wurden neue Muster für Niellen häufig durch den Kupferstich vervielfältigt. Eine gewisse Annäherung an die jede einzelne Linie scharf und tief ausgrabende Technik der Niellogravierung kann an einzelnen florentinischen Kupferstichen, die sich jener älteren Gruppe anschliessen, beobachtet werden z. B. an einer Himmelfahrt Christi (Florenz, Uffizi), einem Tod Mariae (Pass. V, p. 15, Nr. 11), einer Kreuztragung und Kreuzigung (Pass. V, p. 68, Nr. 64) und einer Geburt Christi (Pass. V, p. 67, Nr. 62). Vor allem aber war durch ihre Tätigkeit als Goldschmiede und Niellatoren jenen Maler-Goldschmieden die Kupferstichtechnik so vertraut geworden, dass sie ohne Schwierigkeiten selbständig eingreifen

konnten, wenn sie den Bilddruck ihren künstlerischen Absichten nutzbar machen wollten.

Die Zeichnungen angesehener Künstler bildeten damals das hauptsächlichste Studienmaterial in den Künstlerwerkstätten; Entwürfe einzelner bedeutender Meister wurden, wie wir wissen, auch als Vorbilder zur Ausführung von Werken durch jüngere oder geringere Kräfte hoch geschätzt. Es lag deshalb sehr nahe, dass man diese viel begehrten und kopierten Zeichnungen grosser Künstler durch den Kupferstich zu vervielfältigen wünschte, und dass jene Meister selber ihre Entwürfe in einer authentischen, gewissermassen monumentalen Form zu überliefern suchten. Es ist kein Zufall, dass gerade die Künstler, deren Zeichnungen, wie uns berichtet wird, als Studienmaterial und als Vorlagen am höchsten geschätzt waren, wie Pollaiolo, Botticelli und Mantegna, nicht nur sich bald von einer Schar von berufsmässigen Stechern umgeben sahen, sondern auch schliesslich selber an die Ausführung von Kupferstichen Hand anlegten. Sie beginnen in der Kupferstichtechnik ein neues, bequemes Mittel zum ganz freien, durch keine Konvention oder Bedenklichkeit eines Bestellers beengten Ausdruck ihrer Ideen zu erkennen. Gerade hierin liegt die grosse Bedeutung des Bilddruckes besonders in Italien und für die Zukunft.

Der deutsche Kupferstich sucht den Stil der Zeichnung dem System der Technik, das er vor allem auszubilden bestrebt ist, anzupassen. In den italienischen Maler-Stichen bestimmt der Charakter der Vorzeichnung, der künstlerischen Skizze, die Technik und die Formenbildung des Kupferstiches. Dieser Vorgang wirkt künstlerisch belebend, aber technisch hemmend auf die Entwickelung des italienischen Kupferstiches, der deshalb technisch zunächst hinter dem deutschen zurückbleibt und erst viel später wieder durch dessen Vorbild sich weiter zu entwickeln vermag.

In Florenz ist es zuerst Antonio Pollaiolo, der die Kupferstichtechnik zur unmittelbaren und genauen Nachbildung von Zeichnungen heranzieht. Ihm selber kann mit Sicherheit allerdings nur ein einziges, grosses Blatt, das eine Anzahl wild kämpfender nackter Männer darstellt, zugeschrieben werden (B. 2). Es trägt seine volle Namensbezeichnung: „Opus Antonii Pollaioli Florentini" und lässt bis in alle Einzelheiten seine charakteristische Formenbehandlung erkennen. Die drei anderen Stiche, die unter Pollaiolos Namen gehen, scheinen nur von Schülern nach seinen Zeichnungen ausgeführt zu sein. Der Künstler sucht hier den Stil seiner Federzeichnungen mit ihren festen Umrissen und den

in der gleichen Richtung schräg gegen den Umriss gezogenen, geraden Schraffierungslinien unmittelbar auf das Kupfer zu übertragen. In dem einzigen, bekannten frischen Abdrucke des Kampfes der Gladiatoren in der Sammlung des Fürsten Liechtenstein sind die schräg einander kreuzenden Linien der Schraffierung von ausserordentlicher Feinheit und Schärfe, die Massen bilden zarte, silbrige Töne, die infolge der seichten Stichelführung in den anderen bekannten, durchgängig späteren Abdrücken verloren gegangen sind.

Alle Wahrscheinlichkeit spricht dafür, dass von dieser und von anderen, vielleicht verlorenen Arbeiten Pollaiolos die Technik, die sich der Wirkung der Federzeichnung nähert, und die wir in einer grossen Gruppe Florentiner Kupferstiche beobachten können, ausgegangen sei. Wir werden sie deshalb als die „pollaioleske" bezeichnen dürfen. In vielen Darstellungen ist sein Stil, wenn auch in verblasster Form, deutlich kenntlich, andere nähern sich mehr der Art Filippo Lippis, der den Technikern der Gravierung vielfach Vorbilder geliefert zu haben scheint. Dann haben die Stecher auch Zeichnungen anderer Stilrichtungen, besonders auch Botticellis, in dieser bequemen Technik, die gestattete, mit verhältnismässig geringer Mühe grosse Flächen zu füllen, verwertet oder kopiert. Entlehnungen von Motiven aus bekannten Kunstwerken und häufige Wiederholungen der gleichen Typen und Gruppen kennzeichnen eine Serie grosser Blätter mit reichen Darstellungen biblischer Szenen, wie z. B. der Sindflut, Moses auf dem Berge Horeb, Davids Sieg über Goliath, Salomo und die Königin von Saba, die Anbetung der Könige, das jüngste Gericht (Pass. V, p. 6, 39 u. 71), die offenbar mehr praktische als künstlerische Zwecke verfolgten. Man wollte mit solchen grossen Blättern wohl einen billigen Ersatz für Altargemälde, Predellen, häusliche Andachtstafeln usw. liefern. Es sind uns einige dieser Stiche und Folgen erhalten, die leicht koloriert oder ganz übermalt, auf Leinwand oder Holz aufgezogen, tatsächlich diesen Zwecken gedient haben. Eine Reihe kleiner Stiche ist zum Bekleben von Schachteln und anderen Geräten, als Rahmen und dergleichen benutzt worden. Man sieht, wie sich in Italien der Bilddruck viel mehr als in Deutschland auch in seiner Verwendung der monumentalen Kunst nähert.

An Filippo Lippis Manier erinnert eine hübsche Folge von Darstellungen aus dem Leben Christi und die Triumphe nach Petrarca (Pass. V, p. 71 s Abb.). Ganz botticellesken Charakters sind eine Madonna mit Michael und Helena (Pass. V, p. 108 Nr. 33), ein Abendmahl (Pass. V, p. 46 Nr. 114) und besonders

eine aus zwei Platten zusammengesetzte, 82 zu 57 cm grosse Himmelfahrt Mariae (Pass. V, p. 42 Nr. 100), die häufig für ein eigenhändiges Werk Botticellis angesehen wird. Der Meister ist aber an diesen Arbeiten, die allerdings auf Zeichnungen oder Gemälden von ihm beruhen, nicht als ausführender Stecher, ja überhaupt nicht unmittelbar beteiligt, sein starker Einfluss auf den Bilddruck macht sich vielmehr in einer anderen Gruppe von Stichen nicht bloss in der Zeichnung sondern auch in der eigenartigen Technik nach einer ganz anderen Richtung hin geltend.

Man hat schon seit längerer Zeit den gesamten Vorrat an Florentiner Kupferstichen des ausgehenden XV. Jahrhunderts nach ihrer Technik in zwei Gruppen einzuteilen sich gewöhnt, in die Stiche der breiten und in die der feinen Manier. Sieht man von der ältesten Gruppe und ihren Ausläufern und Verzweigungen ab, so kann diese Einteilung wohl als berechtigt beibehalten werden. Die Gruppe der breiten Manier in der Art der Federzeichnung ist die oben nach der Herkunft des Stils und der Technik als pollaioleske bezeichnete, während für die Stiche der feinen Manier Botticellis Stil und seine mehr malerische Behandlung der Form so sehr massgebend gewesen sein muss, dass wir diese Gruppe wohl auch die „botticelleske“ nennen dürfen.

Botticellis enge Beziehungen zum Kupferstich sind durch Vasari bezeugt. Aus seinen Worten geht allerdings nicht hervor, dass der Künstler selber in Kupfer gestochen habe, wohl aber, dass er sich mit der Herausgabe von Kupferstichen, die der Stecher Baccio Baldini nach seinen Zeichnungen ausführte, angelegentlichst beschäftigt habe. Wir können jedenfalls eine ganze Anzahl der besten Florentiner Stiche auf diese Zusammenarbeit Botticellis mit Baldini oder anderen Technikern zurückführen und dem Maler einen wesentlichen Anteil an der Entwickelung der Technik beimessen.

War in der pollaiolesken Gruppe die Federzeichnung das stilbestimmende Element, so sucht die eigenartige Technik der Stiche dieser Gruppe augenscheinlich die Wirkung der mehr malerischen, getuschten Feder- oder Silberstiftzeichnung, die das beliebte Ausdrucksmittel der Florentiner Maler und im besonderen Botticellis war, nachzuahmen. Die Schatten werden nicht durch Lagen gleichmässiger Schraffierungslinien erzeugt, sondern es soll durch Massen ganz enger, unregelmässiger, oft einander kreuzender, feiner Strichelchen ein starker Farbenton, der abgestuft in das Licht übergeht, erzielt werden. Die überhaupt nicht starke Umrisslinie tritt dabei ganz zurück, und die Schatten wirken in guten



Unbekannter Florentiner Stecher. Der Triumph der Zeit. Ausschnitt.

Drucken tatsächlich wie ein Tuschton, das Ganze gewinnt ein malerisches Aussehen.

In einzelnen guten Arbeiten tritt der botticelleske Charakter der Zeichnung besonders stark und klar hervor, wie z. B. in dem temperamentvollen, aus zwei Platten zusammengesetzten Zuge des Bacchus mit Ariadne (Pass. V, p. 44, Nr. 104), in den drei Stichen des 1477 gedruckten „Monte Santo di Dio" von Bettini, den frühesten datierten Werken dieses Stils, dann in den schon erwähnten 19 Kupferstichen im Dante von 1481, deren Kompositionen ziemlich schematisch aus Motiven von Botticellis grossen Zeichnungen zur göttlichen Komödie in Berlin und im Vatikan zusammengesetzt sind. Ferner in den beiden grossen Blättern mit der Bekehrung Pauli (Pass. V, p. 14, Nr. 6) und Christus vor Pilatus (Pass. V, p. 41, Nr. 98) und in einigen, wahrscheinlich für ornamentale Zwecke bestimmten Rundbildern mit biblischen und allegorischen Darstellungen aus der Sammlung Otto (B. XIII, p. 143, Nr. 1—24 s. Abb. S. 169 u. 200).

In vielen anderen Blättern dieser Gruppe ist Botticellis Stil weniger deutlich. Die Stecher sind hier selbständiger oder von anderen Vorbildern abhängig, wie z. B. in den sieben Planeten, in den Folgen der Propheten (s. Abb.) und Sibyllen, deren einige nach Stichen des Meisters E. S. kopiert sind. Der deutsche Stich scheint überhaupt um diese Zeit seine ersten Erfolge in Italien errungen und zahlreiche Vorbilder geliefert zu haben. Vasari berichtet uns, dass der Maler und Stecher Gherardo Miniatore (1445—1497) Schongauersche Kupferstiche, die bekanntlich auch auf den jungen Michelangelo einen grossen Eindruck machten, mit Eifer kopiert habe. Leider können wir keine der verschiedenen italienischen Kopien nach Schongauer mit Sicherheit auf Gherardo zurückführen.

Während sich die Technik der pollaiolesken Gruppe nicht über das Ende des XV. Jahrhunderts hinaus verfolgen lässt, hat die botticelleske Manier noch im Anfange des XVI. Jahrhundert eine Weiterbildung erfahren, die allerdings nicht als Fortschritt bezeichnet werden kann. Ausser einer Anzahl von Kupferstichen, in denen diese Technik etwas vergröbert ist, wie dem ganz im Stile Filippino Lippis gezeichneten h. Hieronymus (Pass. V, p. 108, Nr. 36) und der Madonna mit dem Evangelisten und einer Heiligen (Pass. V, p. 69, Nr. 67) gehören auch die Arbeiten zweier uns namentlich bekannter Stecher in diese Gruppe. Lucantonio de' Uberti ist schon als Holzschneider erwähnt worden. Seine Kupferstiche sind sehr derb und grob, den eben erwähnten nicht unähnlich,



Unbekannter Florentiner Stecher. Der Prophet Samuel.

zum Teil aber nach recht guten Zeichnungen gestochen. Die Herodias und eine Frau mit zwei Kindern u. a. sind nur mit seinem Monogramm L. A. F. F. bezeichnet, das grosse Blatt nach dem früher Raffael zugeschriebenen Fresko in S. Onofrio zu Florenz trägt seinen vollen Namen: Lucantonio (Pass. V, p. 62 und 194).

Ebenso unselbständig wie Lucantonio ist Cristofano Robetta (1462 bis 1522), dessen Namen wir aus Urkunden und aus Bezeichnungen auf seinen Stichen kennen. Mit ihm beginnt schon die Periode, in der der Kupferstich sich zur gewerbsmässigen Reproduktionstechnik entwickelt. Als Stecher ist Robetta aber wesentlich geschickter als Lucantonio. Er behandelt die Umrisse zarter und die Modellierung ganz in der Art der botticellesken Stiche oft fein und malerisch. Seine Zeichenkunst ist recht dürftig, sobald er sich in Einzelheiten von seiner Vorlage entfernen muss. Wohl alle seine, etwa 40 Kupferstiche sind freie Nachbildungen von italienischen Gemälden, wie z. B. Herkules mit Antaeus und Herkules mit der Hydra nach Pollaiolo (Uffizi), die Madonna dem h. Bernadinus erscheinend nach dem Bilde der Badia zu Florenz von Filippino Lippi, dem er sich überhaupt mit Vorliebe anschliesst (s. Abb.), oder nach Stichen Schongauers wie die Geburt Christi, der h. Paulus und der h. Laurentius. Seine landschaftlichen Hintergründe entlehnt er öfters Dürerschen Blättern.

Wir könnten statt dieser wenig erfreulichen Erscheinungen um so glänzendere an den Schluss dieser Betrachtung des Florentiner Kupferstiches im XV. Jahrhundert stellen, wenn wir einige Verrocchio und Leonardo zugeschriebene Blätter wirklich als eigenhändige Stiche dieser grossen Künstler ansehen dürften. Die dem ersten zugewiesenen Arbeiten sind aber norditalienisch, und Leonardos jedenfalls nur mittelbare Teilnahme am Kupferstich fällt erst in die Zeit seines Mailänder Aufenthaltes, gewinnt also nur für die dortige Stecherschule eine Bedeutung. So bleiben dem quattrocentistischen Kupferstich in Florenz als hervorragende, feste Punkte nur die beiden Meister Pollaiolo und Botticelli.

Wie im Holzschnitte bildet auch in der Tätigkeit für den Kupferstich neben Florenz Venedig die wichtigste Pflegestätte. Dialektische Eigentümlichkeiten der Inschriften und andere Umstände ermöglichen es uns, eine ansehnliche Reihe von Kupferstichen als Erzeugnisse einer venezianischen Stecherschule nachzuweisen, die wir aber nicht so weit zurückverfolgen imstande sind wie die florentinische. Dem Stil Antonio Vivarinis stehen nahe eine Madonna mit Heiligen und musizierenden Engeln (Venedig, Bibl. Marciana) und eine grosse



Cristofano Robetta. Zwei Musen. Nach Filippino Lippi. (Oben ein Stück abgeschnitten.)

Darstellung der sieben Todsünden (Florenz, Uffizi), und der, vielleicht etwas später entstandene Liebesbrunnen des Museums zu Bassano, der auf burgundische Vorbilder zurückgeht und in der Landschaft deutsche Motive benutzt. Für die bedeutendste Serie von venezianischen Kupferstichen, die sogenannten Tarockkarten, hat erst neuerdings ein Manuskript von 1468, in das einzelne Blätter, nachweislich während seiner Anfertigung, eingeklebt sind, den Zeitpunkt, vor dem sie entstanden sein müssen, bestimmt. Sie sind in Wirklichkeit nicht Spielkarten, sondern bilden eine Art von Lehrbilderbuch mit Darstellungen der Vertreter der einzelnen Stände, der Künste, Wissenschaften, Tugenden und Himmelssphären. Sie müssen schon deshalb venezianischen Ursprunges sein, weil der „Herzog" venezianisch als „doxe" bezeichnet ist und die Insignien des Dogen von Venedig trägt. Das bestätigen andere Dialekteigenheiten und der Stil der Zeichnung, der mit der Art Bartolomeo Vivarinis und Carlo Crivellis die stark ausgebogenen, etwas gezierten Bewegungen, die eigentümliche Bildung der dicken, runden Köpfe und der Hände mit starker Mittelhand und sehr dünnen Fingern, die zierlich steifen Falten und überhaupt die ganze melodische Weichheit der Stimmung gemein hat.

Zwei Kupferstich-Serien sind uns von diesen offenbar sehr beliebten und für Kunstwerke aller Art häufig als Vorbilder benutzten Darstellungen erhalten. Die eine (Bartsch XIII, p. 131, Kopien, s. Abb.) ist vollkommen venezianisch, die andere (Bartsch XIII, p. 120, Originale) weicht im einzelnen stark von der ersten ab und steht ihr an Feinheit und Sorgfalt der Technik nach, während ihre Zeichnung vielfach freier und lebendiger ist. Über das Verhältnis der beiden Serien zueinander und über ihr gemeinsames Vorbild hat sich noch nichts durchaus Sicheres feststellen lassen. Entweder ist die besser gestochene Folge eine zum Teil freie und gegenseitige Nachbildung nach der minder fein ausgeführten, die aber die Originalzeichnungen treuer und verständnisvoller wiedergibt, oder beide Folgen sind nach derselben Vorlage, Zeichnungen oder Miniaturen, mehr oder weniger genau und sorgfältig kopiert worden.

Zeichnerisch und technisch schliessen sich an die sogenannten Tarocchi einige Kupferstiche an, die mit ihnen eine Gruppe bilden. Hierher gehören unter anderen zwei Darstellungen von sogenannten Liebesbrunnen (British Museum, Pass. V, p. 188, Nr. 99 und 100) und eine Puttenweinlese (Albertina, Pass. V, p. 48, Nr. 121). Besonders interessant ist der Tod des Orpheus (Pass. V, p. 47, Nr. 120), eine Komposition, die uns in Bildern, Majoliken, Holz-



Unbekannter venezianischer Stecher. Blatt aus der Folge der Tarocchi.

schnitten und Zeichnungen öfters wieder begegnet. Venezianische Arbeit sind auch die schönen Landkarten in der 1478 in Rom gedruckten Ausgabe der Cosmographia des Ptolemaeus.

Die Technik dieser Stiche ist ausserordentlich sauber und sorgfältig und deutet auf eine lange Übung im Kupferstich für den Bilddruck. Die Umrisse sind sehr fein und sicher geführt, die regelmässigen und klaren Schraffierungen werden von ziemlich langen, feinen und engen, häufig in zwei oder drei Lagen schräg einander kreuzenden, geraden Strichen gebildet. Nur in einzelnen Blättern sind die Umrisse gröber und die Schraffierungen lässiger. Wie die Zeichnung ist auch die Technik viel steifer als die florentinische, aber von viel grösserer, fast kalligraphischer Sorgfalt und von einer dort unbekannten Zartheit der Töne. Auch die Druckfarbe ist, gegenüber der dunkelgrünlichen oder schwarzen in Florenz, viel zarter, silbriggrau mit grünlichem Schimmer. Die Ornamente sind in den meisten Exemplaren der Tarocchi leicht mit Gold gehöht.

Eine Gruppe von Kupferstichen ganz ähnlicher Technik weist in den Formen der Zeichnung, in Bewegungen, Typen und Gewandbehandlung bestimmt auf Ferrara hin; sie bildet eine Abzweigung der venezianischen Entwickelungsreihe, wie wir sie ganz ähnlich im Holzschnitt beobachtet haben. Ein ganzes Kartenspiel dieses Stils befindet sich im Privatbesitz in Mailand und einzelne Karten in Wien, London usw. (Pass. V, p. 129). Die sehr lebhaft bewegten Gestalten aus der alten Mythologie und Geschichte sind recht geschickt in den Raum komponiert, Körperformen und Gewandung eigentümlich geschwollen und gewunden, aber auch so kraftvoll und so sorgfältig ausgearbeitet wie in den Bildern ferraresischer Meister, besonders der Richtung Cosmè Turas. Mit diesen Karten müssen z. B. ein unbeschriebenes Martyrium des h. Sebastian in der Trivulziana, ein h. Johannes der Evangelist in Bologna, ein h. Antonius Eremita (Pass. V, p. 115, Nr. 80) u. a. m. zusammengestellt werden.

Diese handwerklich sorgsame, zierlich feine, venezianische Technik, die in provinzieller Beschränktheit und in bescheidener Anlehnung der Malerei dienend gefolgt war, wurde nun durch den Genius eines Grossen für kurze Zeit an eine führende Stellung in der gewaltig aufstrebenden Entwickelung der italienischen Kunst gehoben. Weit mächtiger als die Florentiner Meister greift Andrea Mantegna in die Entwickelung des Kupferstiches ein. Nicht nur seine Technik und sein künstlerischer Inhalt, sondern vor allem auch seine Stellung im gesamten Kunstbetriebe erfährt durch die Teilnahme des grossen

Malers eine Umgestaltung. Der Kupferstich gewinnt durch ihn Monumentalität der Bildwirkung. Mantegna weiss auch im engen Rahmen der gestochenen Zeichnung die Vorstellung gewaltiger Grössenverhältnisse zu erregen und der Darstellung volle Körperlichkeit zu verleihen. Das Werk des Bilddruckes stellt sich damit zum ersten Male den Schöpfungen der monumentalen Kunst gleichwertig an die Seite. Die Begeisterung für seine Grossheit der Konzeption, seine Kraft und Leidenschaftlichkeit des Ausdruckes weist Dürer sein Ziel, den deutschen Bilddruck über die miniaturhaft erzählende Schilderung des einzelnen zu einheitlicher Bildwirkung und inhaltlich konzentrierter Komposition zu erheben. Die schwungvolle Grösse der Naturanschauung Mantegnas und Dürers Gedankentiefe hat allein der Grösste der Grossen, Rembrandt, zu vereinigen und zu steigern vermocht. — In Mantegnas Tätigkeit liegt nicht allein der Glanzpunkt des italienischen Kupferstiches sondern überhaupt ein Wendepunkt in der Geschichte des Bilddruckes zu hohen, für seine Kräfte nur oft auch zu weit gesteckten Zielen.

Mantegna ist 1431 bei Vicenza geboren, in Padua und dann bis an seinen Tod 1506 in Mantua als Maler des Markgrafen tätig gewesen. Wie seine Florentiner Kunstgenossen hat er, wie es scheint, ursprünglich den Grabstichel nicht selber in die Hand genommen, sondern zur Reproduktion seiner hochgeschätzten und als Studien und Vorbilder viel begehrten Zeichnungen berufsmässige Kupferstecher, deren es in den sechziger und siebziger Jahren des XV. Jahrhunderts in Oberitalien schon eine Anzahl gegeben haben muss, heranzuziehen gesucht. Seine Erfahrungen scheinen in persönlicher wie auch in künstlerischer Beziehung recht traurige gewesen zu sein. Das erste erfahren wir aus seinen Streitigkeiten mit zwei Kupferstechern, dem Mantuaner Zoan Andrea und dem Reggianer Simone Ardizoni um 1475, das letztere lehrt uns eine Reihe von Kupferstichen, die nach Zeichnungen aus seiner frühen Zeit ausgeführt sind. Diese Blätter, die fälschlich dem Meister selber zugeschrieben werden, sind augenscheinlich schwache, in der zeichnerischen Durchbildung wie in der Technik misslungene Versuche von Künstlern, die seinen Intentionen nicht zu folgen imstande waren. Es sind das die Geisselung Christi, die Kreuzabnahme, die Grablegung in Hochformat, Christus in der Vorhölle, die Madonna in der Grotte nach der Anbetung der Könige in den Uffizi u. a. m. Von mehreren dieser Blätter existieren gleichzeitige und etwa gleichwertige Wiederholungen. Die Stecher konnten weder, wie er es wohl verlangte, die Züge seiner Zeichenfeder unmittelbar auf die Kupferplatte übertragen, noch

ihre eigene, gewohnte Technik auf so neue und grosszügige Formenbildungen, wie sie ihnen in Mantegnas Zeichnungen vorlagen, anwenden.

Da seine Unterweisung nicht hinreichte, entschloss sich der Meister endlich selber Hand anzulegen. Er scheint das erst spät, wohl in den achtziger Jahren getan zu haben, denn alle seine eigenhändigen Arbeiten zeigen seinen Stil der späten Periode. Der früheste seiner eigenhändigen Stiche scheint die sitzende Madonna mit dem Kinde zu sein, die, ursprünglich eine freie Studie, erst später durch die Heiligenscheine in eine Madonna verwandelt wurde. Sie verrät in der Technik noch eine gewisse Unsicherheit und Härte; die Wirkung entspricht hier offenbar noch nicht ganz der Absicht. Von den vier grossen mythologischen Darstellungen, die, wie Dürers Nachzeichnung nach der einen beweist, jedenfalls vor 1494 ausgeführt sind, steht das Bacchanal mit dem Silen den drei anderen technisch sehr nach; die beiden Blätter mit den Kämpfen der Tritonen und Seekentauren und vor allem das Bacchanal bei der Kufe zeigen seine vollkommene Meisterschaft in der Beherrschung der Technik. Wohl die letzten seiner eigenhändigen Werke des Stiches sind die leidenschaftlich dramatische Grablegung in der Breite (s. Abb.) und die ganz statuarisch konzipierte Gruppe des Auferstandenen zwischen Andreas und Longinus.

Hier erreicht seine Technik eine Vollendung in der Durchmodellierung der Formen, eine Weichheit in der Verschmelzung der einzelnen, dünnen Schraffierungslinien zu feinen Tönen, eine Zartheit der Übergänge vom Umriss zum Schatten und vom Schatten zum Licht, von der allerdings nur die äusserst seltenen, ganz frühen Abdrücke eine Vorstellung geben können, die aber dann die meisten späteren Leistungen des Grabstichels in den Schatten stellen. Hier geht die Wirkung über die Absicht, Studienblätter zu vervielfältigen, weit hinaus zur Schöpfung von in sich abgerundeten, bis in alle Details malerisch fein ausgeführten Helldunkelgemälden.

Mantegnas Technik ist der Pollaiolos im System nahe verwandt, in ihrer künstlerischen Verwendung ist sie durchaus ein Novum. Die Linien verlieren die Schärfe und Starrheit der schematischen Schraffierungsstriche Pollaiolos, sie werden beweglich ohne die gleichmässige, diagonale Richtung aufzugeben, und gewinnen fast den Charakter von zarten Kreidestrichen, die sich zu einem Gesamtton verbinden.

Die Stechweise, die Mantegna ausbildet, bleibt das freilich nie erreichte Vorbild fast für die gesamte Kupferstichproduktion in Oberitalien bis zu Marc-

antonio Raimondi, bis der Einfluss der deutschen, im besonderen der Dürerschen Technik der Entwickelung eine neue Richtung gibt. In erster Linie waren



Andrea Mantegna. Die Grablegung. Ausschnitt.

es allerdings wohl der gewaltige Reichtum seiner Erfindung und seine imponierende Gestaltungskraft, die eine grosse Anzahl von Stechern an ihn fesselten;

natürlich geht aber mit der Nachahmung seiner Formengebilde die Nachahmung seiner Technik Hand in Hand. Auch die Stecher, die zu unbehilflich und zu wenig feinfühlig gewesen waren, nach seinen Anweisungen ihre Technik seinem Zeichnungsstil anzupassen, konnten nun aus den Vorbildern, die er in seinen Stichen lieferte, eine ihnen gemässe Methode der Strichbildung ableiten. Wir sehen das an den späteren Arbeiten jenes Zoan Andrea, in dem wir den Stecher einiger der früher fälschlich Mantegna selber zugeschriebenen Blätter vermuten durften. Die mit den Buchstaben „ZA“ bezeichneten Stiche, die wir mit aller Wahrscheinlichkeit Zoan Andrea zuweisen können, sind, soweit wir wissen, nach Zeichnungen italienischer Meister gestochen, zum Teil aber auch nach deutschen Stichen, besonders von Dürer, direkt kopiert. Mit dem oben erwähnten Holzschneider Zoan Andrea Vavassore kann der Mantuaner Kupferstecher nicht identisch sein, da jener bis tief in das XVI. Jahrhundert in Venedig tätig ist, während unser offenbar viel älterer Künstler bald von Mantua nach Mailand gezogen sein muss, um hier in Zeichnungen Leonardos und seiner Schüler neue Vorbilder für seinen Grabstichel zu suchen.

Einige andere, unbekannte Stecher müssen in noch viel engeren Beziehungen zu Mantegna gestanden haben als solche Techniker wie Ardizoni und Zoan Andrea. Eine Anzahl von Kupferstichen, die wir nicht als eigenhändige Arbeiten des Meisters ansehen können, scheinen jedenfalls in seiner Werkstatt und unter seinen Augen entstanden zu sein. Seine persönliche Beihilfe möchte man in einem der Kupferstiche, die seine Entwürfe zu dem Triumph Cäsars (in Hampton-Court) wiedergeben, dem Blatte mit den Opfertieren und Elefanten (B. 12), vermuten. Geringer sind die anderen gestochenen Teile des Zuges, die Trophäenträger (B. 13 u. 14) und die sogenannten Senatoren (B. 11), von denen verschiedene Wiederholungen erhalten sind, und Herkules und Antaeus (B. 16). Die übrigen Mantegna zugeschriebenen Blätter, wie der Schmerzensmann (B. 7), Sebastian (B. 10), Herkules im Kampfe mit einer Schlange (B. 15), die beiden Bettler (Pass. 24), stehen technisch seinem persönlichen Stile ferne oder sind nicht einmal nach seinen Zeichnungen ausgeführt, wie die Leonardesken Köpfe (B. 21—23).

Giovanni Antonio da Brescia, den wir nur aus den Bezeichnungen auf seinen zahlreichen Stichen kennen, muss sich ursprünglich ebenfalls eng an Mantegna angeschlossen haben, dessen Zeichnungen und Stiche er eifrig kopiert hat. Er bildet Mantegnas Stechweise in ganz ähnlicher Weise wie Zoan Andrea

zu einem regelmässigen, starren Liniensystem um. Die Technik sinkt damit wieder in den Schematismus zurück, aus dem sie Mantegnas Genie emporgehoben



Nicoletto da Modena. Der h. Antonius der Eremit.

hatte. Giovanni Antonio hat, wie Zoan Andrea, zahlreiche Kupferstiche von Dürer kopiert, ohne in den Geist oder in die Technik des Deutschen tiefer ein-

zudringen. Im Beginne des XVI. Jahrhunderts scheint er sich in Rom, wohin der Strom Künstler und Handwerker zu ziehen begann, in den Kreis der Stecher um Raffael gemischt zu haben. Er kopiert Stiche Marcantons, dessen Technik er nachzuahmen sucht, sticht Zeichnungen Raffaels und reproduziert mit besonderem Eifer neu entdeckte antike Statuen.

Ein Nachahmer Mantegnas ist in seinen Anfängen auch Nicoletto Rosex da Modena, der ebenfalls bis in den Anfang des XVI. Jahrhunderts tätig gewesen ist. In seinen frühen, meist unbezeichneten Stichen schattiert er noch ganz in der Art Mantegnas ohne Kreuzschraffierungen mit gleichmässigen diagonalen Strichlagen. Auch in Formen und Motiven ist die Anlehnung an Mantegna sehr stark. Er kopiert aber auch Stiche von Schongauer, frühe Blätter von Dürer, später auch nach dem Meister J. B. mit dem Vogel und selbst nach Marcanton. Nicoletto zeigt eine besondere Vorliebe für die Antike, die in seinem über 120 Blätter umfassenden Werke einen breiten Raum einnimmt; unter anderem hat er die Marcaurelstatue und den 1495 gefundenen Apollo von Belvedere, schon restauriert, nachgebildet. Seine felsigen Landschaften mit reicher Staffage von antiken Gebäuden und Figuren aller Art behandelt er mit grosser Liebe und eingehender Sorgfalt. Nicoletto ist kein selbständig erfindender Künstler, aber ein feiner und sehr geschmackvoller Zeichner, der den Gesichtern und Bewegungen seiner Gestalten eine grosse Anmut zu verleihen und sie geschickt in die Landschaft hinein zu komponieren weiss (s. Abb.). An den charakteristischen Typen und an der Landschaft sind seine Arbeiten leicht zu erkennen. In seinen späteren Stichen beginnt er mit gerundeten und einander kreuzenden Taillen zu modellieren und nähert sich schliesslich sogar der Art Marcantons.

Wie die Maler gehen auch die Kupferstecher Oberitaliens vielfach vom Studium Mantegnas zur Nachahmung der Venezianer Meister, besonders Giovanni Bellinis über. Diese Hinneigung nach Venedig macht sich schon stärker bemerkbar bei Benedetto Montagna aus Vicenza (geb. um 1470, gest. nach 1535). Als Maler und Zeichner folgt er dem Stile seines bedeutenderen Vaters und Lehrers Bartolomeo Montagna. In seinen früheren Werken behandelt er die geraden, langen Schraffierungen sehr scharf und energisch, aber nicht ohne eine gewisse Steifheit und Nüchternheit, z. B. in dem Opfer Abrahams (B. 1) und in der Madonna (B. 7, 1). Später, wie er sich rein venezianischen Vorbildern mehr nähert, z. B. in dem ganz in der Art Basaitis gezeichneten Hieronymus (B. 14 s. Abb.) und zahlreichen mythologischen Darstellungen, wird seine Modellierung

weicher und effektvoller, die Schatten werden oft durch Punkte zart in das Licht übergeleitet, die Landschaft wird, mehrfach mit Verwendung von Dürerschen Motiven, in venezianischer Art ausgestaltet und abgestuft. Auch Montagna hat wie seine oberitalienischen Genossen Stiche von Dürer kopiert.

Ganz Venezianer ist Girolamo Mocetto (tätig um 1490—1531), von



Benedetto Montagna. Der h. Hieronymus. Ausschnitt.

dessen Geschick als Maler eine Reihe von Gemälden kein sehr glänzendes Zeugnis ablegt. Auch in seinen Stichen ist er als Zeichner schwach und unselbständig. Für einige seiner meist umfangreichen Blätter, wie für die Judith und für Johannes den Täufer benutzt er augenscheinlich Zeichnungen von Mantegna, in den meisten seiner Stiche schliesst er sich ganz an Giovanni Bellini an, dessen Taufe Christi in S. Corona zu Vicenza er in einem seiner grössten Kupferstiche frei nachgebildet hat. Glücklicher als in der Bildung der Formen und der Gewänder ist

er in seinen Typen, denen er oft eine ganz bellineske, melancholische Anmut verleiht. Seine Technik besteht in einer Umbildung der mantegnesken Schraffierung zu kräftigeren und farbigeren, aber auch gröberen Effekten durch Massen von ziemlich dicken und rauh geränderten, gekreuzten Strichen.

Eine technische Eigenart hat von den Stechern dieser venezianischen Gruppe nur Giulio Campagnola (geb. in Padua 1482) auszubilden gewusst. Als Wunderkind in den Wissenschaften und Künsten ist er früh berühmt geworden. Allerdings scheint sein Talent mehr in der Nachahmung bestanden zu haben, da immer nur seine täuschenden Kopien nach Bellini und Mantegna gelobt werden. Sein Vorbild ist ausser Mantegna, nach dessen Zeichnung er den Johannes den Täufer (B. 3) stach, und Dürer vor allem Giorgione gewesen. Mehrere seiner Darstellungen, besonders Christus und die Samariterin (B. 2 s. Abb.) mit der poetischen Insellandschaft, der junge Hirte (B. 6), der Astrolog von 1509 (B. 8) u. a. m. zeigen in den vollen, weichen Formen, dem träumerischen Ausdruck der Gesichter, in der Stimmung der Töne und der Landschaft mit der Kunstweise des grossen Malers die engste Verwandtschaft. Seine Technik hat Campagnola dem Charakter seiner Vorlagen in sehr geschickter Weise anzuschmiegen gewusst, indem er die sehr regelmässig gezogenen, runden Taillen durch Massen feiner Punkte untereinander und mit dem Lichte verbindet und so ganz tiefe Schatten und sehr zarte Übergänge erzielt. In manchen Stichen wie dem h. Johannes (B. 3) und der liegenden Frau (P. 11) sucht er die Schatten ausschliesslich durch Punkte wiederzugeben. Die stärkeren, malerischen Effekte hat er aber nur durch die Verbindung von Punkten mit Linien hervorgebracht.

Diese Manier, die wir mit Wahrscheinlichkeit auf Giulio Campagnola zurückführen dürfen, hat Beifall und Nachahmung gefunden. Wir haben schon bei Benedetto Montagna ähnliche, allerdings schüchterne Versuche beobachtet; wir sehen auch Maler, wie den Vicentiner Marcello Fogolino und den Cremoneser Altobello Meloni in ihren gelegentlichen, interessanten Grabstichelarbeiten die Technik Campagnolas bevorzugen. Eine ganz eigentümliche Erscheinung ist der anonyme Stecher, der nach dem Datum auf einem seiner Blätter der Meister von 1515 genannt wird, wahrscheinlich ein Nordländer. Alle seine augenscheinlich mit der Schneidenadel gearbeiteten Stiche, für die der tief dunkel schraffierte Hintergrund und die merkwürdig manierierte Modellierung der stark ausladenden Muskeln charakteristich sind, stellen antike Gegenstände,



Giulio Campagnola. Christus und die Samariterin.

antikisierende Architekturen und Ornamente dar. Seine Technik ähnelt der der Schüler Mantegnas, ist aber viel kühner, kontrastreicher und farbiger.

Mehr als alle anderen Stecher der venezianischen Gruppe ist Jacopo de' Barbari, der schon oben als Zeichner für den Holzschnitt genannt worden ist, von der deutschen Stichtechnik beeinflusst worden. Man hat ihn sogar zu einem Deutschen machen wollen, obwohl seine künstlerische Herkunft von Bartolomeo Vivarini in seinen Bildern und in seinen etwa 30 Kupferstichen ganz klar zutage tritt. Seine Beziehungen zu Dürer, dem seine Kenntnisse der Antike, der Perspektive und der Proportionslehre Eindruck gemacht hatten, lassen Barbari für uns ein viel grösseres Interesse gewinnen als er seiner künstlerischen Bedeutung nach beanspruchen dürfte. Er hat jedenfalls bei seinem Aufenthalte in Deutschland 1500 bis 1505 und dann in den Niederlanden, wo er Hofmaler der Regentin Margarete war, grossen Einfluss auf nordische Künstler ausgeübt.



Jacopo de' Barbari. Der h. Hieronymus.

In der technischen Ausführung seiner frühesten, ziemlich dürftig gezeichneten Stiche, die augenscheinlich noch in Venedig entstanden sind, wie „Sieg und Friede“ (B. 18) oder dem Priapopfer (B. 19), geht Barbari nicht von Mantegna, sondern, wie es scheint, von der Nachahmung deutscher, Schongauerscher Stechweise aus. Er modelliert mit weiten, kräftigen und klaren, etwas gerundeten Taillen und erzielt die Tiefe der Schatten durch Verdickung und engere Stellung der Linien. In seinen späteren Arbeiten, wie „Apollo und Diana“ (B. 16), den „drei Gefangenen“ (B. 17) und besonders dem „Schutzengel“ (B. 19) kommt er der mit einzelnen, gerundeten Linien modellierenden Technik Schongauers und Dürers noch näher (s. Abb.). Schliesslich sucht er in seinen letzten Stichen, wie dem h. Sebastian (P. 27), Cleopatra (P. 28), Mars und Venus (B. 20)

nicht ohne Erfolg die feine, runde Strichführung und die zarten silbrigen Töne der frühen Werke des Lucas von Leyden nachzuahmen. Auch in diesen seinen besten, durchaus in nordischer Technik ausgeführten Blättern verleugnet er aber seinen venezianischen Ursprung nicht.

Der vorzügliche Stecher, der seine Arbeiten mit einem Monogramme aus zwei durch eine Schleife verbundenen P bezeichnet, ist mit dem Friauler Maler Martino da Udine, genannt Pellegrino da S. Daniele (um 1470—1547) identifiziert worden, da sich dasselbe Zeichen auch auf Gemälden dieses Meisters findet. Während aber Martino als Nachahmer des Cima da Conegliano beginnt und später mit Giorgione, Palma und Pordenone zu wetteifern sucht, zeigen jene Stiche die feinknochigen, scharf gezeichneten Formen ferraresischer Maler, im besonderen die des Ercole Roberti. Ob zur Erklärung dieses ferraresischen Charakters der Stiche die Tatsache, dass Martino zwischen 1503 und 1514 mehrfach in Ferrara tätig gewesen ist, genügt, oder ob wir in dem Stecher PP. eine andere Persönlichkeit zu erblicken haben, muss noch dahingestellt bleiben. Zu beachten ist allerdings, dass Martino sich in einzelnen Gemälden, besonders der Verkündigung von 1519 in der Akademie in Venedig, sehr eng an spätere Ferraresen, besonders an Garofalo anzulehnen scheint, und dass die späteren, überarbeiteten Zustände zweier seiner Hauptblätter eine ganz ähnliche Formbildung erkennen lassen. Während nämlich der erste Abdruckszustand der reichen und sehr fein durchgeführten Darstellung des „Triumphes der Selene“ (P. 4), ebenso wie die Kreuzabnahme (P. 2) und der h. Christoph (P. 3), in einer ganz eigentümlich zarten Technik mit dünnen Umrisslinien und ganz fein strichelnder Schraffierung überaus delikat, wohl mit der Nadel, ausgeführt ist, zeigt ein späterer, überarbeiteter Zustand der beiden ersten Stiche weichliche, breite Formen, die durch eine mehr malerische Behandlung der Schatten mit Punkten und ganz kurzen, dickeren Strichen hervorgebracht worden ist.

Die einzigen, sicher datierbaren, in Mailand hergestellten Kupferstiche aus dem XV. Jahrhundert sind die drei Illustrationen in der „Summula di pacifica conscientia“, die P. de Lavagna im Jahre 1479 in Mailand druckte. Nur einer der drei Stiche enthält ausser rein geometrischen und ornamentalen Zeichnungen auch eine figürliche Darstellung, die Verkündigung, die aber so klein ist, dass sich kaum mehr als eine Ähnlichkeit mit der älteren venezianischen Technik erkennen lässt. Wir sind aber wohl berechtigt, eine Reihe von Blättern wegen ihrer stilistischen Verwandtschaft mit Bildern der mailändischen Schule

und mit den oben erwähnten ältesten mailändischen Holzschnitten, besonders dem Autorbildnisse im Paulus Florentinus von 1479, als mailändische Erzeugnisse anzusehen. Es sind meist ziemlich dürftige Zeichnungen mit sehr weichen, runden Formen und Falten, in der Art der venezianischen Stiche, mit ziemlich engen, kurzen, geraden Strichen schraffiert, die um 1480 entstanden sein mögen, z. B. eine unbeschriebene Verkündigung in Berlin und eine Kopie danach in Wien (Pass. V, p. 67, Nr. 61), ein Crucifixus mit Franciscus und Hieronymus und eine Stigmatisation des h. Franciscus in Berlin, eine thronende Madonna mit Engeln (Pass. V, p. 185, Nr. 88) und zwei Jünglinge am Meere (Pass. V, p. 189, Nr. 102) im British Museum, Ambrosius zwischen Gervasius und Protasius (Florenz, Bibl. Colombaria), beweisend für Mailand, endlich eine Geburt Christi (Pass. V, p. 115, Nr. 79) in Paris, zu der sich eine Zeichnung in der Akademie in Venedig befindet. Hierher gehört auch die grosse und bedeutende Darstellung des Inneren einer zerfallenen Kirche mit reicher Staffage (British Museum und Casa Perego in Mailand), die die Bezeichnung: „Bramantus fecit in Mlo“ (Milano) trägt und deshalb für eine eigenhändige Arbeit des Architekten ausgegeben worden ist. Wahrscheinlich rührt nur die Zeichnung dieser Komposition, die man wohl als ein architektonisches und perspektivisches Studienblatt ansehen darf, von Bramante her, die Formen der Figuren zeigen mailändischen Charakter, die Technik ist der der eben erwähnten Stiche, besonders der Geburt Christi, sehr verwandt, nähert sich aber mehr der Art der Mantegnaschule. Zoan Andrea, der, wie wir aus seinen Stichen nach mailändischen Vorlagen ersehen können, hier tätig gewesen ist, mag der Lehrmeister dieses und anderer mailändischer Stecher gewesen sein.

Von diesen mailändischen Künstlern können wir nur einen namhaft machen, den Miniator Fra Antonio da Monza, der in Zeichnung und Technik eine gewisse Eigenart besitzt. Einige, meist umfangreiche Kupferstiche dürfen ihm wegen ihrer bis in alle Einzelheiten genauen stilistischen Übereinstimmung mit seinen Miniaturen mit grösster Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden, so z. B. eine Madonna mit zwei Engeln (B. XIII, p. 85, Nr. 3) und eine Beweinung (Albertina), die mit besonders reichen und feinen landschaftlichen Gründen ausgestattet sind. Besonders interessant ist sein Stich nach Leonardos Abendmahl (Pass. V, p. 181, Nr. 4), das auch anderen Mailänder Stechern der Zeit als Vorlage gedient hat (P. 5—8). Bei der Arbeit an der vielbenutzten Folge der grossen Hochfüllungen (B. XIII, p. 306—10, Nr. 21—32) hat ihm Zoan Andrea Hilfe geleistet.

Auf Grund älterer Nachrichten hat man auch Leonardo da Vinci zu den Kupferstechern rechnen zu können geglaubt, zumal einige Blätter, wie eine Reihe grosser Ornamente aus Knotenwerk und das überaus feine Profilbrustbild eines schönen Mädchens (Pass. V, p. 180, Nr. 2) durch Inschriften ihrer Herkunft aus der angeblich von Leonardo gegründeten „Academia Leonardi Vinci" erweisen. Trotzdem wird man die eigenhändige Ausführung selbst dieses besten und reizvollsten mailändischen Kupferstiches durch den Meister keineswegs als Tatsache gelten lassen dürfen. Vier Skizzen Leonardos zu der Reiterstatue des Francesco Sforza, ein Blatt mit Studien für Pferdeköpfe und die, wie erwähnt, auch in Holzschnitt kopierte, vorzüglich frei und leicht bewegte Gestalt des Dichters Bernardo Bellinzoni (Paris, Rothschild) verraten wie andere leonardeske Stiche jedenfalls deutlich die Stechweise und die Schwäche der Zeichnung eines Giovanni Antonio da Brescia.

Im Kreise der Schüler Leonardos sind einige Kupferstiche entstanden, die man grösstenteils, ohne Berechtigung, Cesare da Sesto zugeschrieben hat. Die Formgebung erinnert sehr stark an die oben erwähnten Holzschnitte in mailändischen Drucken des beginnenden XVI. Jahrhunderts. In der technischen Behandlung sucht man die Wirkung der weich vertreibenden mailändischen Malweise durch zarte Modellierung mit engen, kurzen, runden Schraffierungen und Punkten wiederzugeben. Die Hauptblätter dieser Gruppe sind: eine von Bartsch irrtümlich dem Franzosen Duvet zugeschriebene allegorische Darstellung, ein Kampf von wilden Tieren gegen einen Drachen, nach einer Zeichnung Leonardos, die Enthauptung Johannes des Täufers (Pass. VI, p. 257, Nr. 65, British Museum), ein Hirsch und ein Reh, die fälschlich Giulio Campagnola zugeschrieben worden sind (Pass. V, p. 165, Nr. 16 u. 17).

Unter den Stätten, an denen der Kupferstich in Italien gepflegt wurde, ist keine für die weitere Entwicklung dieser Kunst so bedeutungsvoll geworden wie Bologna, die Heimat Francesco Francias und Marcantonio Raimondis. Von einem früheren Betriebe des Kupferstiches in dieser Stadt wissen wir nichts, wie es scheint, tritt Bologna erst mit Francesco Francia in den Wettbewerb ein. Wir kennen allerdings keine sicher beglaubigten Kupferstiche von Francia, aber als einer der bedeutendsten Metallgraveure und Niellatoren seiner Zeit und als der Lehrer zweier der tüchtigsten Stecher kann er trotzdem einen hervorragenden Platz in der Geschichte des italienischen Kupferstiches beanspruchen.

Seine Kunst, figurenreiche Kompositionen in der feinsten Durchbildung aller mannigfaltigen Einzelheiten auf kleine Metallflächen einzugravieren, erregte die Bewunderung seiner Zeitgenossen. Zwei gut beglaubigte niellierte Silberplatten, sogenannte Majestates, von seiner Hand sind in der Pinakothek zu Bologna erhalten. Von der einen, die eine Kreuzigung darstellt, wird ein Probeabdruck auf Papier in der Albertina in Wien aufbewahrt. Auch einige andere Papierabdrücke von unendlich zart und fein gezeichneten und gravierten Niellen können mit einer gewissen Sicherheit Francia zugeschrieben werden, z. B. das Brustbildnis eines Bentivoglio (Dutuit 587) und Orpheus, der den Tieren singt (Dutuit) 353). Neben Florenz scheint Bologna das bedeutendste Zentrum der Goldschmiedekunst in Italien gewesen zu sein, und wie dort hat man auch hier sehr häufig ausgeführte Niellen oder Zeichnungen für solche als Vorbilder in Kupfer kopiert (s. Abb.). Wir kennen eine ganze Reihe dieser nielloartigen Stiche von der Hand eines Meisters, der seine Arbeiten mit dem Monogramm O. P. D. C., einmal auch mit seinem vollen Namen Opus Peregino da Ces (ena?) bezeichnet hat. Peregrino, der bis in den Anfang des XVI. Jahrhunderts tätig gewesen sein muss, ist ohne Zweifel ein Schüler Francias gewesen, er hat unter anderem auch dessen oben erwähntes Niello mit Orpheus für den Abdruck nachgestochen und ist höchstwahrscheinlich neben anderen Genossen in der vielbesuchten Werkstatt Francias beschäftigt gewesen. An Feinheit der Zeichnung und Schärfe des Stiches stehen seine Arbeiten denen des Meisters weit nach.



Bologneser Meister.
Tobias mit dem Engel.

Der künstlerisch selbständigste Schüler Francesco Francias, der Meister J. B. mit dem Vogel, ist schon oben als Zeichner für den Holzschnitt besprochen worden. Die fünfzehn mit seinem Monogramm bezeichneten Kupferstiche zeigen deutlich seinen Zusammenhang mit der bolognesischen Schule, sie besitzen aber doch so viel Eigenart in der Komposition und besonders im mädchenhaften Ausdruck der Frauenköpfe, dass man sein Schulverhältnis zu Francia bisher meist nicht erkannt hat. Seine Technik mit rundlichen, ziemlich harten Taillen zeugt schon von einem Studium Dürerscher Holzschnitte und Kupferstiche, denen er auch mehrfach die Motive für Baumgruppen und ganze landschaftliche Hintergründe entlehnt hat. Er zeichnet mit feinem Formgefühl und mit

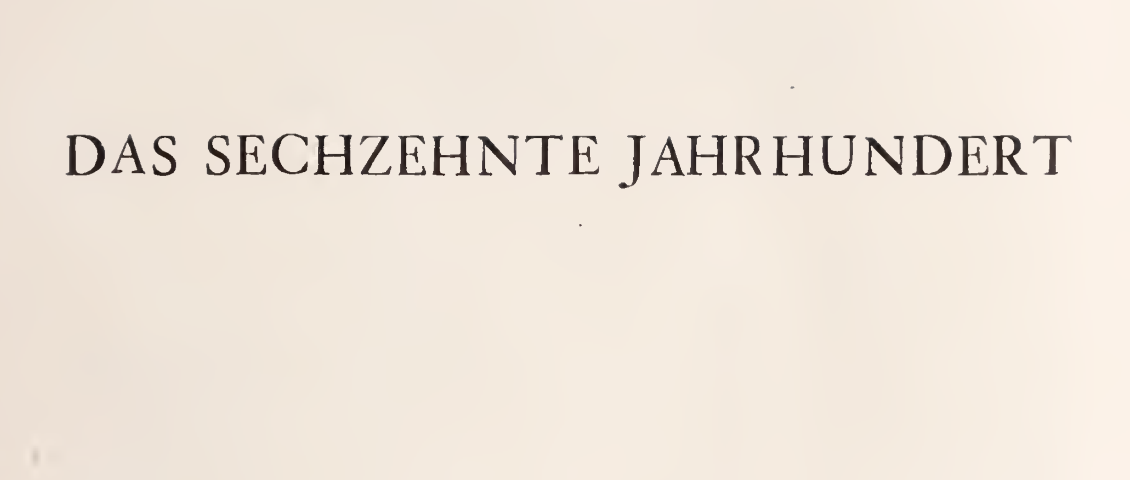
bemerkenswerter Freiheit und bekundet eine besondere Vorliebe für antike Gegenstände. Seine anziehendste Arbeit, Leda mit ihren vier Kindern, mit denen ihr Vater Jupiter als Schwan mutwillig scherzt (B. 3), ist ein antikes Idyll schon von ganz correggeskem Reiz der Erfindung und der Formgebung. Ebenso fein ist das Satyrweibchen mit ihren beiden Jungen (B. 2 s. Abb.), der Triton mit seiner Familie (B. 5) u. a. m.



Meister J. B mit dem Vogel. Satyrweibchen.

Die Tätigkeit des Meisters J. B. mit dem Vogel, der eine der bedeutendsten Erscheinungen unter den italienischen Stechern um 1500 gewesen ist, scheint auf diesem Gebiete nur eine gelegentliche gewesen zu sein. Dagegen hat einer seiner Mitschüler in Francias Werkstatt sich der technischen Ausbildung des Kupferstiches vollständig gewidmet und die Entwickelung dieser Kunst mit einem Eifer und einer Energie gefördert, die ihm für mehrere Jahrzehnte die Führerschaft nicht nur unter den italienischen Stechern gesichert haben. Marcantonio Raimondi geht von den Formen Francias und von der venezianischen, schon durch den Einfluss der deutschen Stechkunst umgebildeten Technik aus, er kommt aber, vermöge seiner klaren Erkenntnis der Bedürfnisse, durch eingehendes Studium Dürerscher Stechweise und vor allem durch sein ausserordentliches Anpassungsvermögen an den modernen Stil der monumentalen Kunst zu Resultaten, die ihn nicht sowohl als den Vollender der Bestrebungen der Vergangenheit, sondern vielmehr als den Bahnbrecher für eine neue Entwickelungsphase der Kupferstechkunst erscheinen lassen.


MARTI



DAS SECHZEHNTE JAHRHUNDERT





Albrecht Dürer. Der Schmerzensmann.

HOLZSCHNITT UND KUPFERSTICH IN DEUTSCHLAND.



UF Albrecht Dürers Errungenschaften fusst die gesamte Entwickelung des Bilddruckes im XVI. Jahrhundert. Unter den Technikern seiner Zeit ist Dürer nicht allein der genialste und reichste Formenbildner, er ist auch der grösste Theoretiker, der seine technischen Mittel mit voller Überlegung verwendet und feste Prinzipien der Linienführung ausbildet, die als solche einleuchtend und lernbar sind. Das künstlerische System, zu dem er die mannigfaltigen Versuche seiner Vorgänger abklärt, ist weithin zum Vorbild geworden. Er ist der Lehrmeister der Technik auch dann noch geblieben, als schon der italienische Kupferstich, vornehmlich als Träger und Vermittler der triumphierenden Renaissancekunst, überall die Herrschaft gewonnen hatte.

Albrecht Dürer, der 1471 in Nürnberg als Sohn eines Goldschmiedes geboren wurde, hat seine Ausbildung als Maler in der Werkstatt des Michael Wolgemut erhalten. Die Holzschnitte des oben erwähnten Schatzbehalters von 1491 und der Schedelschen Chronik von 1493, die Wolgemut gemeinschaftlich

mit seinem Stiefsohne Pleydenwurff ausgeführt hat, legen die Vermutung nahe, dass der junge Dürer hier auch in die Technik der graphischen Künste eingeführt worden sei, wenn er nicht sogar schon selber an der Arbeit für diese Holzschnitte teilgenommen hat. Sein frühester uns bekannter, für eine Baseler Offizin 1492 angefertigter Holzschnitt zeigt jedenfalls eine ausserordentlich grosse Verwandtschaft mit den besten Bildern des Schatzbehalters.

Ob auch der Kupferstich in Wolgemuts Werkstätte betrieben würde, wissen wir nicht, sichere Nürnberger Arbeiten aus Dürers Jugendzeit sind nicht bekannt. Der junge Gesell hat aber ohne Zweifel die Blätter Martin Schongauers eifrig studiert und an ihnen seine Technik ausgebildet. Auch die Werke des Meisters E. S. und des Meisters des Amsterdamer Kabinetts sind ihm gewiss nicht unbekannt geblieben, und auf seiner Wanderschaft (1491—94) wird er manchem geschickten Stecher seine Handgriffe und Eigenheiten in der Behandlung der Kupferplatte abgesehen haben. Denn überall konnte er tüchtige Meister und talentvolle Gesellen eifrig bei der Arbeit finden. Man sollte deshalb nicht alle bedeutenderen Leistungen der gleichen künstlerischen Abstammung ohne weiteres dem jungen Dürer zuschreiben, wie man das mit den Baseler Holzschnitten zum Ritter von Turn, zum Narrenschiff und mit den Zeichnungen zum Terenz getan hat. Ein grosser Künstler kann nicht einsam herauswachsen aus einer Masse niederer Handwerker, nur im Wettstreite mit tüchtigen Talenten kann er zum Meister reifen. Neben dem alles überragenden Genius erzeugt die Zeit des Aufschwunges Talente in Fülle. Und keine Zeit war so reich an geistiger Anregung wie die Epoche der grossen Gärung vor der Reformation, die in ihrem stürmischen Drange nach unmitterbarer Äusserung des natürlichen Empfindens, nach freier, ungebundener Mitteilung von Geist zu Geist der Entwickelung der graphischen Künste wie keine andere günstig war.

Ausser den uns bekannten Künstlern wie Schongauer, Wolgemut, dem Meister des Amsterdamer Kabinetts, wird Dürer ohne Zweifel noch manche andere, uns heute unbekannte Vorgänger und anregende und fördernde Mitschüler gehabt haben. Seine eigene formen- und gedankenreiche Kunst erhebt sich verhältnismässig spät zu vollständiger Selbständigkeit, nachdem sie wie durch einen chemischen Prozess alle damals mächtigen Kunstkräfte auf sich hatte wirken lassen. Dürer ist kein frühreifes Talent gewesen, erst um 1500, als er schon die Hälfte seiner Lebensbahn durchmessen hatte, gewinnt er die volle, freie Herrschaft über seine Kunstmittel.

Seine frühesten Zeichnungen und seine ersten Versuche im Kupferstich, wie das noch unbezeichnete „der Gewalttätige“ genannte, wohl eine Todesallegorie



Albrecht Dürer. Der Liebeshandel.

darstellende Blatt (B. 92), die Landsknechte mit dem Türken zu Pferde (B. 88), der Liebeshandel (B. 93 s. Abb) und andere zeigen ihn zeichnerisch und technisch

noch ganz in Schongauers Bahnen. Dann aber macht sich der Eindruck, den sein lebhafter, lernbegieriger Geist durch die Anschauung italienischer Kunst empfangen hatte, stärker bemerkbar. Eine Reihe von Zeichnungen bezeugen sein eingehendes Studium der Werke italienischer Meister, im besonderen der Kupferstiche Mantegnas, die er wahrscheinlich bei einem Aufenthalte in Venedig 1494 oder 1495 kennen gelernt hatte. In den Kupferstichen aus den letzten Jahren des XV. Jahrhunderts wiegen deshalb auch die antikisierenden Gegenstände vor. Er wagt es schon 1497 in den sogenannten „vier Hexen", seinem ersten datierten Kupferstiche, nackte weibliche Gestalten darzustellen. Einen bedeutenden Fortschritt in der Wiedergabe der Körperformen bekunden die wahrscheinlich nur wenig späteren Blätter, der Raub der Amymone (B. 71) und der „grosse Herkules", auch die Eifersucht genannt (B. 73), eine mythologische, noch nicht befriedigend gedeutete Darstellung nach italienischen Vorbildern. Etwa gleichzeitig sind ferner der Spaziergang (B. 94), eine Todesphantasie, der verlorene Sohn (B. 28), die Madonna auf dem Halbmond (B. 30 s. Abb.) und die liebliche, italienisierende Madonna mit der Meerkatze (B. 42) mit dem von italienischen Stechern häufig kopierten Weiherhäuschen u. a. m.



Albrecht Dürer. Madonna auf dem Halbmond.

In diesen Kupferstichen beherrscht Dürer die Technik schon mit voller Freiheit. Die Unsicherheit der früheren Arbeiten ist verschwunden, und die Linienführung ist durchaus klar und überlegt. Hier ist kein Strich mehr über-

flüssig, jeder Zug, jede Biegung und jede Kreuzung der Taillen hat ihre bestimmte Absicht und Wirkung. Scharf gegenübergestellte Massen von Licht und Schatten geben den Formen Rundung und lassen die Gestalten sich vom Hintergrunde loslösen. Von diesen Werken, die wohl um 1500 entstanden sind und seine lange Studienzeit abschliessen, hatte er bis zur vollen Meisterschaft nur noch einen Schritt zu tun.

Noch mehr als die Kupferstiche lassen Dürers Holzschnitte aus dieser Zeit den Einfluss Italiens erkennen. Die freie Zeichnung auf den Holzstock gestattet der Hand eine viel grössere Beweglichkeit als die Gravierung in das harte Metall. Nach der einzig unzweifelhaften Arbeit aus früherer Zeit, dem schon erwähnten Hieronymus von 1492, kennen wir sichere Holzschnitte von Dürer erst wieder aus den Jahren nach seiner Heimkehr und Hausstandsgründung in Nürnberg. Diese Blätter, die sein Monogramm schon in der endgültigen Form tragen, sind dem Baseler Hieronymus in der Geschmeidigkeit und Fülle der Linien und in der Kraft der Gesamtwirkung weit überlegen. Der Gedanke an eine Bemalung kann nun nicht mehr aufkommen, und tatsächlich sind Dürers Holzschnitte auch fast immer von ihr verschont geblieben. Genau datierbar ist nur das Hauptwerk dieser Zeit, die Apokalypse (B. 60—75 s. Abb.), die 1498 mit deutschem und mit lateinischem Texte erschien, also in den vorhergehenden Jahren entstanden ist. Ungefähr gleichzeitig sind einige Holzschnitte, ebenfalls grossen Formates, wie der Herkules (B. 127), der Reiter und der Landsknecht (B. 131), das Männerbad (B. 128) und die h. Familie mit den Hasen (B. 102).

Nicht nur in einzelnen, direkt entlehnten Motiven, sondern vor allem in dem heroischen Pathos, in der Steigerung der Formen, Bewegungen und Empfindungen über das Natürliche oder wenigstens über das gewöhnliche Mass hinaus wirkt hier, besonders in der Apokalypse, die Anschauung der Werke Mantegnas gewaltig nach. Dürer geht im Schema der Kompositionen von älteren Illustrationen der Offenbarung aus, er gibt ihnen aber neues Leben durch die Kraft seiner eigenen Phantasie, einen neuen Sinn durch Beziehungen auf die Zeitläufte und vor allem eine ganz freie Form durch eine Fülle der feinsten und tiefsten Beobachtungen der Natur und des Lebens. Vieles ist noch steif und eckig in der Form, manches kraus und wirr in der Gewandung und in den Wolken, die Gegensätze zu stark und viele Stellen leer. Der junge Meister hatte noch zu sehr mit der spröden Form seiner Kunstsprache, besonders aber auch mit der Technik zu kämpfen.



Albrecht Dürer. Aus der Apokalypse. B. 69. Ausschnitt. Wenig verkleinert.

Wir dürfen wohl mit einer gewissen Sicherheit annehmen, dass Dürer die Holzstöcke nicht selber geschnitten, sondern die Ausführung handwerklichen Formschneidern überlassen habe. Ohne Zweifel war er mit der Technik vertraut und mag wohl gelegentlich auch selber das Messer geführt haben, die grosse Verschiedenheit in der Technik der einzelnen Holzschnitte wie mancherlei Nachrichten beweisen aber, dass er in der Regel sich darauf beschränkt haben müsse, die Zeichnung auf den Holzstock aufzutragen und die Arbeit des Formschneiders zu überwachen. Dürers Einfluss auf die Technik des Holzschnittes muss ausserordentlich gross gewesen sein; das zeigt ihre rasch steigende Vollendung in seinen Werken. Er erreicht sie offenbar dadurch, dass er dem Messer nichts zumutet, was dem Charakter der Technik nicht gemäss ist, dass er in klaren, scharfen Strichen seine Absicht dem Holzschneider durchaus deutlich macht, dann aber mit Energie auf die sorgfältigste Respektierung seiner Linien dringt und keine Eigenmächtigkeiten des Technikers duldet. Deshalb sind die Blätter, die er selber herausgab, so unendlich viel besser geschnitten als solche, die er für andere Drucker vorzeichnete, wie z. B. die Illustrationen zu den Revelationes S. Brigittae von 1500 und zu den Quattuor libri amorum des Conrad Celtes von 1502.

Dürer scheint überhaupt nach der Apokalypse und den anderen grossen Blättern in den ersten Jahren des XVI. Jahrhunderts den Holzschnitt etwas vernachlässigt zu haben. Nur Heiligenbilder und dergleichen marktgängige Ware zum Verkauf auf Kirchenfesten und Messen mag er haben schneiden lassen, wohl solche Blätter, die er selber später als „Stücke des schlechten Holzwerkes“ zu bezeichnen pflegte. Er muss sich in diesen ersten Jahren des neuen Jahrhunderts mit dem grössten Eifer dem Kupferstich gewidmet haben, denn seine Fortschritte sind gerade auf diesem Gebiete sehr gross.

Seine Hauptstreben richtet sich nun, da die Form seiner Hand sich fügte, darauf, die Linien nicht mehr bloss zu Formen, sondern auch zu Tönen von plastischer Wirkung zu verbinden, durch grosse Regelmässigkeit der Züge und durch die zartesten Übergänge grosse, stark kontrastierende, aber doch weich verbundene Farbflächen zu erzielen. Die einzelnen Linien sind noch körperhaft und genährt, die Schatten tief und dunkel und die Lichtflächen ziemlich umfangreich, sie werden nun aber schon malerisch in Verbindung miteinander gegebracht. Einige der berühmtesten grossen Stiche Dürers gehören in diese Periode, z. B. das „grosse Glück“ oder die Nemesis (B. 72), der h. Eustachius (B. 57),

beide mit Landschaften von blendendem Reichtum, das Wappen mit dem Totenkopf (B. 101), und besonders Adam und Eva von 1504 (B. 1). Dürer hat dies Werk mit seinem vollen Namen bezeichnet, stolz, hier wie an einem Musterbeispiel die Resultate seiner langjährigen Studien über die Proportionen des menschlichen Körpers aufweisen zu können. Der Gestalt Adams liegen Zeichnungen nach dem Apollo vom Belvedere, die ihm Jacopo de' Barbari vermittelt zu haben scheint, und Konstruktionen nach bestimmten Regeln zum Grunde. Unser Gefühl kommt freilich dabei über die Bewunderung der Technik und der Ausführung der Details kaum hinaus. Einen vollen künstlerischen Genuss gewähren uns dagegen die unmittelbar von Natureindrücken bestimmten Werke des Meisters, wie die Madonna mit dem Vogel von 1503 (B. 34), die gemütvolle Geburt Christi von 1504 (B. 2), das grosse und das kleine Pferd und der h. Georg zu Pferde von 1505 (B. 96, 97 u. 54, s. Abb.) u. a. m.



Albrecht Dürer. Der heilige Georg zu Pferde.

Dürer soll seine zweite Reise nach Italien 1505 angetreten haben, um in Venedig gegen die unbefugte Nachahmung seiner Holzschnitte Klage zu erheben. Marcantons datierte Kopien stammen erst aus dem Jahre 1506 und in den Briefen, die Dürer nach Hause richtete, wird des Prozesses nicht Erwähnung getan. So gross der Einfluss gewesen ist, den der Aufenthalt in Venedig 1505

bis 1507 auf Dürer als Maler und auf sein künstlerisches Selbstbewusstsein, auf seine gesamte Geistesbildung ausgeübt hat, seine Arbeiten für den Bilddruck lassen nirgends Spuren dieses bedeutungsvollen Ereignisses in seinem Leben erkennen. Auf diesem Gebiete war er zu einer Meisterschaft und Reife gelangt, die ihn über jedes Vorbild hinaushoben, die vielmehr die volle Bewunderung und die Lernbegier der Italiener erregten.

Wenn dem feinfühligen Künstler auch inmitten des glänzenden Lebens in Venedig die Heimat und seine eigene Stellung eng und ärmlich erschienen, so konnte er doch im Kreise der deutschen Humanisten, im Verkehr mit seinem Freunde Willibald Pirckheimer, mit Conrad Celtes und anderen Gelehrten, die vom Geiste der italienischen Renaissance erfüllt waren, Anregung und verständnisvolles Interesse für seine Kunst und besonders für seine kunsttheoretischen und antiquarischen Studien finden. Nürnberg bildete damals einen der vornehmsten Mittelpunkte wie des geschäftlichen so auch des geistigen Lebens in Deutschland. Das Streben nach wissenschaftlicher Feststellung der Prinzipien seiner Kunst, der Proportionen des menschlichen Körpers und der Perspektive, die er später in eigenen Werken zu ergründen suchte, und die damit zusammenhängende Hinneigung zur Antike entsprangen dem innersten Triebe seiner kontemplativen Natur nach Klarheit. Seine Kunst hat er aber nur zeitweise und in einzelnen Fällen in Abhängigkeit von seinen Theorien gestellt; sein künstlerischer Sinn wandte sich immer wieder mit erhöhter Teilnahme der eindringenden Beobachtung des wirklichen Lebens und der Verkörperung seiner eigensten Phantasiegestalten zu. Aus dieser Verbindung der unmittelbaren Anschauung mit der wissenschaftlichen Erforschung der Formengesetze gewinnt er, gleich Leonardo, tiefste und reinste Erkenntnis der Natur.

Als der Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens sind von jeher mit Recht die drei Meisterwerke seines Grabstichels aus den Jahren 1513 und 1514, der Ritter trotz Tod und Teufel (B. 98), die Melancholie (B. 74) und der h. Hieronymus in seiner Studierstube „im Gehäus" (B. 60) angesehen worden. Ihre äussere Bedeutung ist noch nicht befriedigend erklärt worden, ihr poetischer Inhalt wird von jedem, der sich in ihre Betrachtung vertieft, klar und stark empfunden werden. Die verschiedenen Weltanschauungen, die den Geist des Menschen wechselnd beherrschen, scheint der Künstler in diesen Gestalten verkörpert zu haben: in der Melancholie den verzweifelnden Pessimismus, im unentwegten Ritter den zukunftsfreudigen Optimismus, im Hieronymus, der Krone

seiner Schöpfungen, die stille Resignation, die beide Extreme überwunden hat und sich vor der Welt ohne Hass verschliesst. Man braucht die äussere Gedankenwelt, philosophische und religiöse Strömungen, die auf ihn eingewirkt haben mögen, wenigstens zu ihrer künstlerischen Erklärung nicht zu Rate zu ziehen, ihr rein menschlicher Inhalt ist stark genug, ihnen über Zeit und Raum unser Mitempfinden zu erschliessen.



Albrecht Dürer. Petrus und Johannes den Lahmen heilend.

Es scheint, als ob die ganze Entwickelung der Technik Dürers nur danach hingestrebt hätte, alle Mittel zu erarbeiten zum Ausdrucke der poetischen Stimmung, die in diesen drei Werken lebendig ist. Nachdem er aus Schongauers Technik sein eigenes System der Formenbildung durch klar modellierende, kräftige Linien entwickelt und dann die plastische Verbindung der einzelnen Formen zu harmonischen Gestaltungen erreicht hatte, geht nun sein Streben hauptsächlich auf die Erzielung eines einheitlichen Gesamttones, einer malerischen Stimmung, die dem gedanklichen Inhalte des Bildes entspricht. Die Blätter der Kupferstichpassion, an denen er von etwa 1507 (Kreuzabnahme B. 14) bis 1513 (Petrus und Johannes B. 18, s. Abb.) arbeitet und andere Stiche, wie die Madonna mit der Birne (1511, B. 41,) zeigen ihn auf diesem Wege.

Im Zusammenhange mit diesen neuen Zielen seiner Technik stehen auch Dürers Versuche mit der Schneidenadel und der Ätzung. In die Jahre um 1512

fallen die drei Werke, die der Meister mit der kalten Nadel ausgeführt hat (die Veronica (1510) scheint unecht zu sein), der Schmerzensmann und der Hieronymus (1512) und wohl sicher auch die undatierte h. Familie. Die Blätter des Meisters des Amsterdamer Kabinetts könnten ihm für diese Technik das Vorbild geliefert haben. Etwas später, 1515—18, hat sich Dürer mit der Ätztechnik beschäftigt. Daniel Hopfer (s. dort) scheint der erste gewesen zu sein, der im



Albrecht Dürer. Der heilige Antonius der Eremit.

Anfange des XVI. Jahrhunderts, vielleicht sogar noch früher, die von den Waffenschmieden zur Verzierung der Rüstungen verwendete Ätzung dem Bilddrucke dienstbar gemacht hat. Vor Dürers Versuchen ist auch ein Blatt von Urs Graf entstanden (1513). Mit den kräftigen, klaren Linien seiner Eisenätzungen, deren sechs bekannt sind, scheint der Meister nun aber vielmehr beabsichtigt zu haben, durch eine leicht fördernde, vom Zeichner eigenhändig auszuführende Arbeit den Holzschnitt zu ersetzen oder eine Vervielfältigung der Federzeichnung von unmittelbarer Frische zu erzielen, als der Kupferstichtechnik ein neues Ausdrucks-

mittel zuzuführen. Besonders deutlich ist diese Verwandtschaft mit der Holzschnittechnik in der spätest datierten Eisenätzung Dürers, der grossen Kanone von 1518 (B. 99) zu erkennen.

Der Meister scheint die künstlerische Ausdrucksfähigkeit dieser neuen Mittel der Kupferstichtechnik nicht weiter erprobt zu haben. Er hatte wohl erkannt, dass er seine künstlerischen Absichten besser allein mit dem Grabstichel zu erreichen vermochte, zumal er weder die starken, sammetartigen Tiefen, die den Hauptreiz der Nadelarbeit bilden, noch die Skizzenhaftigkeit oder die farbige Tonigkeit der Ätzung in seinem stecherischen System verwerten konnte. Ging er doch in den Stichen seiner besten Zeit vielmehr darauf aus, einen gleichmässigen, feinen, silbriggrauen Ton hervorzubringen. Fast alle Formen sind mit feinen Linien überdeckt, nur einzelne scharfe Lichter ausgespart, die Schatten fast immer nicht durch Verstärkung der einzelnen Linien sondern durch mehrfach übereinandergelegte Kreuzlagen erzielt. Durch diese zarte und bewegliche Linienbildung und -führung vermag er den Charakter der Stoffe mit fast täuschender Wirkung wiederzugeben, das Spiel des Sonnenlichtes im Hieronymus wie die nächtliche, magische Beleuchtung in der Melancholie mit unerreichter Meisterschaft und dabei mit echt künstlerischer Diskretion darzustellen. Die grosse Bedeutung dieser Meisterwerke Dürers für die Geschichte der graphischen Künste liegt vor allem darin, dass hier



Albrecht Dürer. Der Dudelsackpfeifer.



Albrecht Dürer. Bildnis des Philippus Melanchthon.

zum ersten Male der Grabstichel durch die vollkommene Verschmelzung der Linien, durch die vollendete Stofflichkeit der Gegenstände und durch die naturwahre Licht- und Farbenstimmung dem Bilde den künstlerischen Schein der Wirklichkeit zu geben versucht.

Der Meister hat diese höchsten Leistungen seines Grabstichels nicht mehr zu übertreffen vermocht. Der h. Antonius in der Landschaft aus dem Jahre 1519 (B. 58, s. Abb.) steht in der Stimmung und in der Technik den Werken der Jahre 1513 und 1514 besonders dem h. Hieronymus ausserordentlich nahe, und die drei Blätter der Folge der fünf Apostel, die die Daten 1523 und 1526 tragen (B. 47, 49 u. 46), sind sogar wahrscheinlich schon im Jahre 1514 zusammen mit den beiden ersten Blättern dieser Serie (B. 48 u. 50) ausgeführt oder wenigstens angelegt worden. In dieses fruchtbarste Jahr fallen auch die beiden einzigen Genrefiguren der Spätzeit, das tanzende Paar (B. 95) und der Dudelsackpfeifer (B. 91, s. Abb.). Von den etwa 104 Kupferstichen Dürers sind, die Apostel mit eingerechnet, nur 23 nach 1514 entstanden, und unter ihnen befinden sich noch die sämtlichen sechs Bildnisse, die Dürer von seinen Freunden und Gönnern angefertigt hat. Das kleinere Bildnis des Kardinals Albrecht von Brandenburg (1519, B. 102), das seines Freundes Pirckheimer (1524, B. 106) und das Melanchthons von 1526 (B. 105, s. Abb.) können am besten einen Begriff von Dürers Porträtkunst und von der breiten, grossflächigen Behandlung seiner späten Kupferstiche geben. Der Meister mag wohl selber gefühlt haben, dass er mit den Werken des Jahres 1514 seine Mission als Kupferstecher erfüllt hatte. Ausser seinen Gemälden und seiner schriftstellerischen Tätigkeit wird ihn aber auch wohl die Arbeit für die grossen Holzschnittunternehmungen seines kaiserlichen Gönners vom Kupferstich abgezogen haben.

Schon kurz vor seiner zweiten italienischen Reise muss Dürer die Arbeit für den Holzschnitt, die er nach der Apokalypse etwa vernachlässigt hatte, wieder mit grossem Eifer aufgenommen haben. Die frühesten Blätter der „grossen Passion" in 12 Bildern (B. 4—15) sind wenig sorgsam ausgeführt, dagegen sind einige Stücke des „Marienlebens" (B. 76—95) und eine Reihe der 37 Bilder der „kleinen Passion" (B. 16—52 s. Abb. S. 203 u. 217), die schon um 1505 geschnitten sein müssen, da Marcanton sie 1506 kopierte, mit der grössten Feinheit, also wohl unter der Aufsicht des Künstlers gearbeitet worden. Alle drei Serien wurden erst später vollendet — einige Blätter sind

1509 u. 1510 datiert — und zusammen 1511, in der Form von Büchern mit gedrucktem Texte, von Dürer in eigenem Verlage herausgegeben.

Die ersten erregenden Eindrücke, die der Jüngling durch das Leben und



Albrecht Dürer. Die Fusswaschung. Aus der kleinen Passion. B. 25.

durch die Anschauung der pathetischen Kunst Mantegnas empfing, hatten ihn in der Apokalypse und auch noch in den früheren Bildern der „grossen Passion" über die gewöhnlichen Formenerscheinungen hinausgreifen lassen. Jetzt mässigt sich die innere Erregung und gibt der ruhigen, liebevollen Beobachtung des

äusseren und des inneren Lebens Raum. So sind z. B. in der verworfenen Darstellung des Ölbergs (B. 54) die Gestalten viel heftiger bewegt als in dem späteren, in die Folge der kleinen Passion aufgenommenen Holzschnitte (B. 26). Das Marienleben hat gerade in den idyllischen Szenen aus dem Familienleben, wie in der Wochenstube der h. Anna, für uns den grössten Reiz. In der kleinen Passion weht noch heroischer Geist, alles soll auf einen unmittelbaren, starken Eindruck hinwirken, der geistige Inhalt des Vorganges durch einfache, prägnante Formen versinnlicht werden. Mehr als die beiden Serien grösseren Formates ist die kleine Passion als Volksbuch gedacht. Deshalb ist auch der Schnitt kerniger, gröber und kontrastreicher als z. B. im Marienleben, das viel zarter und gleichmässiger ausgeführt ist.

Nach und nach, wie die Leidenschaftlichkeit der Bewegungen sich mildert, werden auch die Linienzüge ruhiger und weicher. Die Striche werden mit grösserer Ökonomie verwendet und klar und gleichmässig nebeneinander gestellt, selbst die tiefsten, durch Kreuzschraffierung erzeugten Schatten bleiben durchsichtig. Wie in der Kupferstichtechnik arbeitet Dürer auch hier nach einem wohl durchdachten System. Die Linien werden länger, dünner und weiter gestellt, die Gegensätze immer mehr ausgeglichen und ein gleichmässiger, heller und klarer Gesamtton erzielt. In den drei grossen Folgen sehen wir diese Technik sich entwickeln, in ihrer ganzen Vollendung kann sie z. B. schon in der Dreieinigkeit (B. 122), der Gregorsmesse (B. 123) und dem Herodes (B 126 s. Abb.) von 1511 bewundert werden, dann in späteren Werken wie der Madonna von 1518 (B. 101), dem Abendmahl von 1523 (B. 53), dem Christoph von 1525 (B. 105), der Madonna von 1526 (B. 98), dem Bildnis des Eobanus Hessus (Pass. 218, s. Abb.) und in anderen Blättern. Selbst lebensgrossen Formen weiss Dürer durch diese einfach klare Strichführung in den Bildnissen Kaiser Maximilians (1519, B. 153) und Ulrich Varnbühlers (1522, B. 155) die plastische Ruhe zu bewahren.

Dürer starb in Nürnberg am 6. April 1528. In den letzten Jahren seines Lebens hat er sich nur mehr wenig mit Holzschnitt und Kupferstich beschäftigt und auch seine Malkunst über seiner schriftstellerischen Tätigkeit, über dem Forschen nach dem „Grunde der Kunst“ vernachlässigt. Es sind nicht nur äussere Umstände gewesen, die Dürer dahin führten, im Bilddruck den Schwerpunkt seines künstlerischen Schaffens zu suchen. Gerade das, was seine Zeitgenossen, auch die italienischen und niederländischen Meister, am höchsten an



Albrecht Dürer. Die Herodias empfängt das Haupt des Täufers.

ihm bewunderten, den unerschöpflichen Reichtum seiner Erfindung, die Beweglichkeit und Kraft seiner Phantasie, für die darzustellenden Vorgänge immer neue, bedeutungsvolle Gestaltungen aus der Anschauung des Lebens zu ge-



Albrecht Dürer. Bildnis des Eobanus Hessus.

winnen, sein Streben, alle Möglichkeiten der Bildvorstellung zu erschöpfen, machte ihm Zeichenstift und Feder zu den liebsten und vertrautesten Ausdrucksmitteln seiner Kunst. Die graphische Technik erwies sich dem gewaltigen Bildner als ergiebig genug, den gedankenschweren Schöpfungen seiner künstlerischen Anschauung volle Körperlichkeit und Bildwirkung zu verleihen.

Seit 1512 ist Dürers Tätigkeit für den Holzschnitt vornehmlich den Unternehmungen Kaisers Maximilians gewidmet. Nicht in Stein und Erz ausgeführt wollte der Herrscher die Denkmäler seines Ruhmes an einen Ort bannen, in Bild und Lied sollten sie überall hin verbreitet werden. An der Herstellung der Dichtungen und an der Ausarbeitung der Programme nahm er persönlich teil und betrieb und verfolgte die Arbeit an den Bildern mit grösstem Eifer. Dürer lieferte vorerst die Zeichnungen für die gewaltige, aus 92 Stücken zusammengesetzte „Ehrenpforte", einen Triumphbogen, der mit den Bildern der Vorfahren des Kaisers und ihren Wappen, mit Darstellungen seiner Taten und unendlichen Allegorien verziert, sich — freilich nur auf dem Papier — in gewaltiger Höhe aufbaute, luftig und wirr wie die Phantasien des letzten Ritters. Der Entwurf des Ganzen und einzelne Teile, besonders die prächtigen, reichgestalteten Architektur- und Ornamentstücke rühren von Dürer selber her, andere, wie die Schlachtenbilder und die zahlreichen Halbfiguren, sind von Gehilfen ausgeführt. Sie werden Dürers Bruder Hans, Springinklee, Wolf Traut und die Seitentürme Albrecht Altdorfer zugeschrieben.

Wir kennen den Namen des trefflichen Formschneiders, der die gewaltige Zahl der Holzstöcke zu schneiden hatte und die Arbeit im Jahre 1515 vollendete. Es ist Hieronymus Andreae, der auch sonst viel für Dürer und für Kaiser Max gearbeitet haben muss. Zu dem Triumphzuge des Kaisers, der, in der Idee, die Ehrenpforte durchschreiten sollte, fertigte Dürer die Zeichnungen einer Reihe von Wagen, die die Teilnehmer des Festzuges tragen. Der nicht zum Zuge gehörige sogenannte „grosse Triumphwagen", auf dem der Kaiser umgeben von allegorischen Gestalten thronte (B. 139, 1522), ist ganz Dürers Werk. Die Kompositionen waren inhaltlich von dem gelehrten Sekretär des Kaisers, Marx Treytzsaurwein, genau vorgeschrieben, so dass den Künstlern nur die formale Ausgestaltung und Durchbildung im einzelnen vorbehalten blieb. Es ist ein frostiges, kompliziertes und kleinliches System von Allegorien, dem nur durch die Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit der Bewegungen, durch den Reichtum des ornamentalen Schmuckes künstlerischer Reiz verliehen werden konnte.

Der grösste Teil des Triumphzuges ist von Hans Burgkmair von Augsburg (1473—1531) gezeichnet und mit seinem Monogramm H. B. versehen worden. Nächst Hans Holbein ist Burgkmair der begabteste und temperamentvollste Künstler der Augsburger Schule. Er ist ein höchst geschickter, phantasiereicher und ansprechender Zeichner, aber ohne grosse Tiefe der formalen und

psychologischen Beoabachtung. Alle seine Gestalten sind voll Leben und Geist, seine Typen anmutig, die Gewandbehandlung sehr weich und fliessend. Seine breite, grosszügige Formengebung und seine reiche, geschmackvolle Ornamentik verraten überall eingehendes Studium der italienischen Kunst. Er scheint einer der ersten gewesen zu sein, der der deutschen Kunst die Formen der Renaissance vermittelt hat. Ausser zahlreichen Bildern des Triumphzuges, die Standartenträger, Ritter, Wagen mit Musikanten und den Tross darstellen, hat Burgkmair auch eine Reihe von Blättern für den „Theuerdanck“ und für den „Weisskunig“ geliefert. Der „Theuerdanck“, eine poetische Schilderung der Brautwerbung Maximilians um Maria von Burgund, wurde von dem Augsburger Drucker Schönsperger mit besonderer Sorgfalt und Pracht 1517 in Nürnberg und in zweiter Auflage 1519 gedruckt, aber erst nach dem Tode des Kaisers an die Öffentlichkeit gebracht. Noch stärkeren Anteil als am Theuerdanck hat Burgkmair an den Holzschnitten zum „Weisskunig“, einer poetischen Beschreibung des Lebens und der Taten des Kaisers, die aber nie vollendet worden ist. Die Holzstöcke, die noch in Wien aufbewahrt werden, sind in ihrer Gesamtheit erst am Ende des XVIII. Jahrhunderts herausgegeben worden. Der schwierigen Aufgabe, in der „Genealogie“ des Kaisers eine grosse Anzahl von Idealbildnissen darzustellen, hat sich Burgkmair mit viel Geschmack und Geschick durch reiche Abwechselung in Stellung und Tracht zu entledigen gewusst.

Aus den Vermerken auf den erhaltenen Holzstöcken und aus Urkunden erfahren wir die Namen der Formschneider, die die einzelnen Bilder geschnitten haben. Unter ihnen scheint Jobst De Negker der vorzüglichste gewesen zu sein. Er hat auch sonst Burgkmairsche Blätter geschnitten und besonders seine prächtigen Farbenholzschnitte, vor allem die ergreifende Darstellung des Todes als Würger (B. 40, 1520) mit drei Tonplatten, das Bildnis des Johannes Baumgärtner von 1512 (B. 34) und die Reiterfigur des Kaisers (B. 32, 1518) ausgeführt und zum Teil auch mit seinem Namen bezeichnet. De Negker konnte sich deshalb, vielleicht mit mehr Recht als andere in seinem Schreiben an Maximilian im Jahre 1512 rühmen, der erste zu sein, der die Technik des Farbendruckes angewendet habe. Burgkmair hat für die rührigen Augsburger Verleger Ottmar, Öglin, Grimm und Wirsung eine grosse Anzahl vorzüglicher Zeichnungen zu Titelblättern, Initialen und Textillustrationen geliefert. Daneben hat er zahlreiche Einzelblätter und Folgen, religiöse Darstellungen, wie das Veronicatuch (B. 22) den Sebastian (B. 25), die Bathseba (B. 5, s. Abb.), allegorische Gestalten wie

die Tugenden und die Laster (B. 48—61), antike Gegenstände, wie die Planetengottheiten (B. 41—47) u. a. m. herausgegeben.

Neben Burgkmair hat besonders der Augsburger Maler Leonard Beck



Hans Burgkmair. Bathseba.

an den Bildern des Theuerdanck und des Weisskunig einen grösseren Anteil. Die Folge der österreichischen Heiligen ist ganz das Werk dieses sorgsamen, aber etwas langweiligen Zeichners. Eine originellere Persönlichkeit unter den Augsburgern, die für den Holzschnitt arbeiten, ist Jörg Breu d. Ä. (ca. 1480—1537). Eine zahlreiche Gruppe von Holzschnitten in Augsburger Büchern, die lange

irrtümlich Burgkmair zugeschrieben worden sind, hat man seit einiger Zeit als Werke eines bestimmten, interessanten Künstlers, den man nach seinem Hauptwerke den Meister des Petrarca zu nennen pflegte, erkannt. Neuerdings hat man ihn mit dem Maler und Illustrator Hans Weiditz, der seit etwa 1522 in Strassburg als Zeichner für den Holzschnitt tätig ist, identifiziert. Er ist kein bedeutender Künstler, Burgkmair steht er an Geschick der Komposition und der Formgebung weit nach, er zeichnet viel kleinlicher, unruhiger und härter aber mit grosser Feinheit und Schärfe in der Detailbehandlung. Er scheint vielmehr von Dürer beeinflusst zu sein als von Burgkmair (s. Abb.). Die Holzschnitte für Augsburger Drucke, wie die für Petrarcas „Trostspiegel", für Schriften Ciceros, die „Meditationes de passione" u. a. m., sind, wenn auch erst später erschienen, alle schon vor 1522 ausgeführt. Zum Theuerdanck hat er nur ein Blatt beigesteuert. Von seinen Strassburger Arbeiten sind das „Herbarium" des Otto Brunfels, in dem sein Name genannt wird, und einige sehr feine Titelumrahmungen für die Verleger Schott, Beck und Köpfel besonders hervorzuheben. Aus der schwäbischen Schule stammt wahrscheinlich auch der in Basel tätige Meister mit dem Zeichen D. S. Nur wenige Holzschnitte,



Hans Weiditz. Kaiser Maximilian die Messe hörend. Ausschnitt.

einige, z. T. umfangreiche, Einzelblätter (s. Abb.) und Illustrationen in Baseler Drucken, sind von diesem hervorragenden, ganz individuellen Künstler, dessen



Meister mit dem Zeichen D. S. Das seelige und das reuelose Sterben.

Tätigkeit als Maler man bisher vergeblich nachgespürt hat, bekannt geworden. Diese aber zeichnen sich durch eine Kraft und Unbefangenheit der Gestaltung,

eine Breite und Weichheit der Formgebung und eine gefühlvolle Beweglichkeit des Schnittes aus, die sie selbst über die besten Arbeiten Burgkmairs, ja man darf wohl sagen neben die des jungen Holbein stellen.

Von den Künstlern, die aus Dürers Werkstatt hervorgegangen sind, hat sich hauptsächlich der in Nördlingen ansässige Hans Leonhard Schäuffelein (um 1485 bis 1540) an den Arbeiten für Kaiser Maximilians Publikationen beteiligt. Die Holzschnitte des Theuerdanck sind zum grössten Teil von ihm gezeichnet und mit seinem Monogramm, H. S. mit einer Schaufel, versehen. Die Kupferstiche, die ihm neuerdings mit Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden, zeigen keine Eigenart, in seinen sehr zahlreichen Holzschnitten hat Schäuffelein dagegen eine leicht kenntliche Manier ausgebildet. Seine Interpretation des Vorwurfes ist nichts weniger als geistreich, aber geschickt und lebendig. Seine Typen, dicke Gesichter mit zugekniffenen Augen, sind meist etwas trivial, die Bewegungen der gedrungenen Figuren schlaff und schleppend und die Gewandbehandlung knitterig und wulstig. Die Dürersche Charakteristik und Formengebung wirkt, wenn auch stark verflacht und verweichlicht, in seinem Stil fort. Von seinen Einzelblättern mögen die Verkündigung (B. 6), die Veronica (B. 40), Pyramus und Thisbe (B. 95), die Folge der Hochzeitstänzer (B. 103), von seinen Buchillustrationen Schwarzenbergs „Memorial der Tugend" (1524), die „Via felicitatis" (Augsburg 1513), das Evangelienbuch (Basel 1514), das Passional von 1517 und andere Bibelbilder erwähnt werden. Unmittelbarer Schüler Dürers ist auch Hans Springinklee gewesen. Er hat am Weisskunig und an der Ehrenpforte mitgearbeitet und Holzschnitte für die Nürnberger Drucker Koburger und Peypus in zarter und sorgsamer aber etwas kleinlicher Manier ausgeführt, z. B. die Bilder im Hortulus animae (Nürnberg u. Lyon 1516) und in der für Koburger in Lyon 1520 gedruckten Bibel. Springinklee steht Erhard Schön sehr nahe. Etwas selbständiger aber schwerfällig und wenig anmutig bewegt sich Wolf Traut.

Unter den Künstlern der weiteren Einflusssphäre Dürers, die sich hauptsächlich mit dem Holzschnitte beschäftigen, ist der in Strassburg tätige Maler Hans Baldung Grien (geb. um 1476, gest. 1552), der bedeutendste und frischeste. Er muss mit Dürer, dem er künstlerisch viel verdankt, auch persönlich in Beziehung gestanden haben, da Dürer auf seiner Reise in den Niederlanden 1521 Baldungs Holzschnitte zum Verkaufe mit sich führte. In Kupfer hat er, wenn überhaupt, nur gelegentlich gestochen, dagegen mehr als 150 Holzschnitte als Einzelblätter und als Buchillustrationen ausgeführt. Bedeutender als

die Illustrationen zum „Granatapfel“ (1510) und anderen in Strassburg gedruckten Werken Geilers von Kaisersberg, in dem von Flach 1511 gedruckten „Hortulus animae“ sind seine Einzelblätter, in denen seine Vorzüge erst zur rechten Geltung kommen. Er verlässt die ruhige, sich in den Gegenstand vertiefende Schilderung Dürers und folgt dem Zuge seines eigenen temperamentvollen und phantastischen Wesens, das ihn oft zu übertriebener Heftigkeit der Bewegungen und des Ausdruckes, zu starken Kontrasten der Beleuchtung führt, aber seinen Werken Stimmung und Charakter gibt. Er zeichnet ungleich und häufig sehr manieriert, seine Formengebung entspricht aber ganz der kühnen Energie seiner Naturschilderung und der fast gewaltsamen Lebendigkeit seiner Einbildungskraft. Besonders charakteristisch sind z. B. die Klage um Christus (B. 5) und die Darstellung, in der Christus als Leiche mit den Füssen nach oben von Engeln in den Himmel, man möchte sagen, geschleppt wird (B. 43), ebenso die Bekehrung Pauli (B. 33), die drei Parzen (B. 44), der h. Sebastian (B. 36, s. Abb.) u. a. m. Sehr glücklich weiss



Hans Baldung Grien. Der heilige Sebastian.

Baldung die Wirkung seiner Kompositionen durch die Helldunkeltechnik zu steigern. So ist das Blatt mit den Hexen, die sich zur Walpurgisnacht vorbereiten (B. 55), durch den Aufdruck einer Tonplatte mit ausgesparten Lichtern zu einer seiner eindrucksvollsten Schöpfungen geworden.

Diese Tondrucktechnik, mit der man die damals in Deutschland üblichen Federzeichnungen auf farbig grundiertem Papier mit aufgesetzten Lichtern nachzuahmen suchte, spielt auch in dem Werke des Johannes Wächtlin, eines ebenfalls in Strassburg tätigen Künstlers, eine grosse Rolle. Wächtlin, der seine Blätter mit den Buchstaben „Io. V." zwischen zwei gekreuzten Pilgerstäben bezeichnet, wurde erst 1516 Strassburger Bürger, ist aber schon seit 1506 für Verleger dieser Stadt tätig. Für die von Knoblouch 1506 herausgegebene Passion zeichnete er die Auferstehung, 1508 für desselben Verlegers „Leben Christi" dreissig Bilder, dann die Illustrationen für das 1517 von Schott gedruckte „Feldbuch der Wundarznei" von Hans von Gersdorff u. a. m. Er ist offenbar von Dürer und Baldung abhängig, ein geschickter aber etwas oberflächlicher Zeichner. In seinen sehr geschmackvollen Helldunkelblättern sind die weissen Lichter der meist graugrünlichen Tonplatten sehr geschickt für die Modellierung und auch für die Zeichnung mit benutzt, die Härten der schwarzen Teile aber nicht vollständig ausgeglichen. Antike Elemente und Renaissanceformen überwiegen in diesen Darstellungen wie in ihren Ornamenten, z. B. im Orpheus (B. 8), Alcon von Kreta (B. 9). Von anderen Strassburger Holzschneidern sind noch der schon erwähnte Hans Weiditz und Heinrich Vogtherr, der die Bilder zu dem von Grüninger 1537 gedruckten Neuen Testament lieferte, zu nennen. Der elsässischen Schule ist wohl auch der Meister H. L. zuzuzählen, den man irrtümlich mit dem Landshuter Bildschnitzer Hans Leinberger identifiziert hat, in dessen merkwürdig bizarren Kupferstichen und Holzschnitten man aber nun mit mehr Berechtigung Arbeiten des Meisters des Breisacher Altars zu erkennen glaubt.

Im engsten Zusammenhange mit dem Elsass stehen einige Schweizer Künstler, die sich in ihren frischen und kecken Schilderungen des Kriegslebens mit seiner Poesie und Roheit, das sie als echte Schweizer Reisläufer aus der Anschauung kannten, ein eigenes Repertoir und eine eigene Art des Vortrages gebildet hatten. Der Solothurner Goldschmied, Stempelgraveur und Stecher Urse Graf (geb. um 1487, gest. 1529 oder 30 in Basel) hat sich zuerst an Schongauers und Dürers Werken ausgebildet. Es sind mehrere Kopien nach

Werken dieser beiden Meister von seiner Hand erhalten. Er hat auch einige Blätter radiert, z. B. eine Dirne, die sich die Füsse wäscht (1513, His 8), ein Werk, das zu den frühesten bekannten Versuchen in der Aetztechnik gehört, hauptsächlich aber hat er für den Holzschnitt gearbeitet. Während seiner Tätigkeit in Strassburg, wo er 1503—6 für Knoblouch eine Passionsfolge ausführte und auch später für andere Verleger arbeitete, muss Hans Baldung einen stärkeren Einfluss auf ihn gewonnen haben. Die Passionsblätter sind noch recht unbeholfen und zeigen ihn in seinen Anfängen. Er bezeichnet sie mit den Buchstaben V. G. und einem büchsenartigen Gegenstande, später verwendet er ein Monogramm aus den ineinander geschlungenen Buchstaben und fügt einen Dolch bei, wohl um sich als Kriegsmann zu bezeichnen. Seit 1509 hält er sich in Basel auf, wo er 1511 Bürger wird. Ausser zahlreichen, sehr dekorativen, aber etwas leer und weichlich gezeichneten Titelumrahmungen kennen wir von ihm 95 ganz kleine Bibelholzschnitte für Guillermis Postille (Basel, 1509) und besonders eine Reihe von Landsknechtsfiguren, die in verwegener Haltung die Banner der Schweizer Städte schwingen (His 284—99). Wie diese Figuren ist auch eine Satyrfamilie (His 283) in Tiefschnitt oder Weissschnitt, das heisst so, dass die Linien der Zeichnung sich weiss von dem schwarzen Grunde abheben, ausgeführt. Einer seiner besten Holzschnitte ist die sehr flott und frisch gezeichnete Gruppe von zwei Landsknechten mit einer Dirne, denen der Tod oben auf einem Baume auflauert (1524, His 280). Er weiss den frechen Übermut und die furchtlose Kraft dieser riesenhaften Krieger und die Keckheit der Weiber trefflich zu schildern und ihnen in der Landschaft reizvolle Hintergründe zu geben.

Etwas ernster und gemässigter, aber auch weniger temperamentvoll und begabt ist Nicolaus Manuel Deutsch von Bern (um 1484—1530), der sich, obwohl wir von einem Aufenthalte in Strassburg nichts wissen, noch enger als Urse Graf an Baldung angeschlossen zu haben scheint. Das zeigen besonders die zehn klugen und törichten Jungfrauen (1518), in denen ihm das biblische Gleichnis den willkommenen Vorwand bietet, die üppigen, leichtgeschürzten Landsknechtsdirnen nach dem Leben darzustellen. Auch er setzt neben sein Monogramm den Dolch, als Zeichen seines kriegerischen Sinnes, den er in vielen Zügen betätigt hat. Sein Sohn Hans Rudolf Manuel folgt ihm in seiner Tätigkeit für die Buchillustration und hat eine grosse Anzahl meist nicht sehr hervorragend gezeichneter und geschnittener Bilder für Schweizer Drucke, z. B. für Sebastian Münsters Kosmographie (Basel 1550) geliefert. Ein zaghafter

Nachfolger Hans Baldungs ist der Züricher Hans Leu, von dem eine Anzahl mit H. L. bezeichneter, schwächlicher Holzschnitte bekannt ist.

Ihren künstlerischen Ruhm verdankt die Schweiz Hans Holbein dem Jüngeren, dem grössten Meister der schwäbischen Schule, neben Dürer dem glänzendsten Vertreter des deutschen Bilddrucks. Hans Holbein wurde 1497 in Augsburg geboren und von seinem trefflichen Vater, der unter den deutschen Malern des XV. Jahrhunderts in der ersten Reihe steht, erzogen. Im Jahre 1516 kam er, wohl auf seiner Wanderschaft, nach Basel und fand sogleich als Zeichner für den Holzschnitt Beschäftigung. Der Buchdruck hatte hier durch die Tätigkeit eifriger und gebildeter Verleger, wie Johannes Froben, Adam Petri, Thomas Wolff, Valentin Curio und Johannes Bebel einen neuen Aufschwung genommen, und zwar richteten sich die Bestrebungen dieser Männer vornehmlich auf die Herausgabe wissenschaftlicher Werke, der alten Klassiker und der Kirchenväter, denen man durch die Verwendung kleiner, schön geformter, italienisierender Typen und durch Schmuckstücke, Titelumrahmungen, Leisten und Initialen ein gefälliges Aussehen zu geben suchte. Der feinsinnige und kunstverständige Erasmus von Rotterdam war der Mittelpunkt des gelehrten Kreises und der eifrigste Förderer ihrer Pläne. Der grosse Künstler, der als bescheidener Wanderbursch in Basel einzog, kam wie gerufen, mit seiner Kunst ihrem Werke die Vollendung zu geben.

Zwei Titelumrahmungen Holbeins, die eine mit Mutius Scaevola (Woltman 223, bezeichnet: H. H.) und eine andere mit einem Tritonenzuge, bezeichnet „Hans Holb." (W. 193), sind uns aus dem Jahre 1516 erhalten, beide figürlich und ornamental schon ganz vom Geiste der italienischen Renaissance erfüllt. Während Hans Holbein in den Jahren 1517 und 1518 von Basel abwesend war, arbeitete sein älterer Bruder Ambrosius, der wahrscheinlich mit ihm nach Basel gekommen war, fleissig an einer Reihe sehr hübscher Zierstücke und Illustrationen, unter denen die Umrahmungen mit den Darstellungen des „Hoflebens" und der „Verleumdung" nach Lucian und die Holzschnitte zur „Utopia" des Thomas Morus hervorragen. Die Kompositionen des Ambrosius sind voll Geist und Frische und von feinster und reichster Detailbehandlung. Der Formschneider ist ihnen offenbar nicht immer gerecht geworden.

Auch Hans Holbein, der 1519 wieder nach Basel zurückkehrte und bis 1526 hier seine reichste Tätigkeit für die Buchausstattung entfaltete, hatte in der ersten Zeit unter der mangelnden Geschicklichkeit und unter der Nachlässigkeit der

Holzschneider zu leiden. Nur schwer gelingt es ihm, bessere Arbeit zu erzielen. Erst in Hans Lützelburger, der von 1523 bis an seinen Tod (1526) in Basel, wohl ausschliesslich mit dem Schnitt Holbeinscher Zeichnungen beschäftigt war, fand er einen seiner würdigen Helfer. Lützelburger seinerseits wird erst durch Holbein zur Anspannung seiner ganzen Kraft angeregt. Einige seiner früheren Arbeiten von 1522 nach anderen Vorlagen sind, obwohl auch von grosser Sorgfalt und Exaktheit der Ausführung, noch weit entfernt von der Vollendung und Subtilität des Schnittes, durch die er den Zeichnungen Holbeins ihren vollen Reiz zu bewahren weiss. Es ist bemerkenswert, dass Lützelburger, trotzdem er den Linien die denkbar grösste Schärfe und Zartheit zu geben bestrebt war, doch nicht, wie andere Baseler Formschneider, in Metall sondern in Holz geschnitten hat. Die Weichheit der Töne und die Klarheit des Druckes, die er erstrebte, liess sich doch wohl nur im elastischen Holze erzielen.



Hans Holbein d. J. Der heilige Paulus.

Recht grob und dick ist noch die Madonna mit den Schutzheiligen von Freiburg (W. 217) für die Stadtrechte von Freiburg (1520) geschnitten, etwas feiner die Cebestafel (W. 227) von 1521 und ein Teil der Darstellungen aus der Apokalypse, die sich, wie einige andere Bilder zum Neuen Testament, den Holzschnitten der Wittenberger, Lutherschen Übersetzung anschliessen. Die besten Bilder der Apokalypse scheinen dagegen schon von Lützelburger ausgeführt worden zu sein, ebenso wie die Titelblätter der beiden, von Adam Petri und Thomas Wolff 1522 und 1523 herausgegebenen Nachdrucke nach Luthers Neuem Testament (W. 215 und 216). Diese ganz architektonisch komponierten, mit statuenhaften Gestalten und reliefartigen Darstellungen reich verzierten Titelumrahmungen

Holbeins haben ohne Frage zum Siege der italienischen Renaissance in Deutschland viel beigetragen. Als Ornamentist kann Holbein der klassische und vorbildliche Meister der deutschen Renaissance genannt werden (s. Abb. des h. Paulus W. 192).

Holbeins Grösse beruht aber natürlich nicht auf dieser Beherrschung der antikisierenden Formensprache der italienischen Kunst, sondern in seiner vollendeten Darstellung tief mitempfundener Äusserungen des menschlichen Lebens. Nur Dürer hat so intuitif den ganzen Gehalt menschlicher Erfahrung und Empfindung aus den altbekannten, volkstümlichen Motiven auszuschöpfen gewusst, wie Holbein es in seinen Bildern zum Alten Testament und in seinen Totentanzszenen getan hat. Man sollte die beiden grössten deutschen Künstler nicht in Gegensatz zueinander stellen. Sie verfolgen verschiedene Richtungen des künstlerischen Strebens, die sich auf gleicher Höhe nebeneinander bewegen. In Dürer herrscht der wissenschaftliche Sinn vor, der grüblerische Geist, der von der Beobachtung des einzelnen zur Erkenntnis des allgemein Gültigen strebt, Holbein ist eine mehr impulsive Natur, die die Eindrücke stärker und unmittelbarer empfindet und unmittelbarer durch die Anschauung wiederzugeben sucht. Er ist sinnlicher und besitzt viel mehr Gefühl für die anmutige Form, die weich fliessende Linie, er betont den materiellen Vorgang stärker als Dürer, der sich mehr durch geistige Beziehungen auszudrücken sucht. Es ist bedeutungsvoll, dass Dürer fast ausschliesslich Gegenstände des wesentlich parabolischen Neuen Testamentes wählt, während Holbein sein Bestes in der Darstellung des im Grunde historischen Alten Testamentes geleistet hat.



Hans Holbein d. J. Aus den Bibelbildern.

In den Kompositionen der Bibelbilder (s. Abb.) schliesst sich Holbein den älteren Typen, besonders denen der venezianischen Malermibibel an, im einzelnen

gestaltet er mit voller Freiheit. Die gedrungenen, kräftigen Gestalten besitzen eine ungewöhnliche Energie und Elastizität der Bewegungen und eine hinreissende Natürlichkeit der Gefühlsäusserung. Alles ist bewunderungswürdig klar und deutlich, überall ist der Vorgang auf das unmittelbar Verständliche, auf rein menschliche Züge zurückgeführt. Im Traume Pharaos ist durch die unruhige Lage, den schmerzvollen Ausdruck des Schlafenden, durch die krampfhafte Bewegung seiner Finger vollkommen deutlich gemacht, dass das Traumbild den ernsten Greis schon im Schlafe mit schwerer Sorge erfüllt. Erstaunlich ist der Kunst Holbeins und der Technik Lützelburgers z. B. die Darstellung der weit in die Ferne sich hinziehenden Scharen der Israeliten nach ihrem Durchgange durch das rote Meer gelungen. Hier ist die Masse nicht mehr bloss symbolisch durch einzelne Vertreter angedeutet sondern wirklich sinnfällig gemacht. Die reizvollen landschaftlichen Hintergründe, immer im Charakter der Schweizer Gegenden, sind mit höchstem Geschick räumlich und in der poetischen Stimmung zu dem erzählten Vorgange in Beziehung gesetzt.



Hans Holbein d. J. Aus dem Totentanz.

Den Totentanz (s. Abb.) darf man getrost als den künstlerischen und technischen Höhepunkt des deutschen Holzschnittes bezeichnen. Hier konnte der Künstler frei aus tiefstem Herzensgrunde sprechen, die Klage um der Menschheit Jammer und die Anklage gegen den Übermut der Herren und der Pfaffen ohne Scheu laut erheben und seinem Spott die Zügel schiessen lassen. Die sozialistische und antiklerikale Tendenz tritt überall ganz deutlich hervor. Am Thron des Papstes lauert ausser dem Tode auch der Teufel; die Mächtigen und Geniessenden reisst der Tod in grausamem Hohn aus ihrem Wohlleben, von ihren bösen Taten gewaltsam fort; milder verfährt er mit den Armen und Elenden. Überall greift er unmittelbar in die Tätigkeit der Menschen ein, den ungerechten Richter erfasst er auf seinem Richterstuhl, dem Priester trägt er die Laterne und die Glocke voran, dem Arzt führt er den Kranken zu, mit dem Ritter kämpft er, nur den armen Greis führt er sanft zur Grube. Überreich ist die Fülle satirischer und tragischer Züge, die

Holbein hier mit der Kunst seiner Charakteristik und mit der Meisterschaft seiner Formenbildung dargestellt hat. In der Ausführung hat Lützelburger, der auf dem Bilde mit der Herzogin sein Monogramm HL angebracht hat, das schier Unmögliche in der Feinheit der Linienbildung und in der farbigen Abstufung der Töne geleistet. Die Frische der künstlerischen Federzeichnung ist bewahrt und nur die Linienzüge der Schraffierungen diskret zu ebenmässiger Bildwirkung geglättet.

Erst im Jahre 1538 sind diese beiden Folgen von den Lyoner Verlegern, den Brüdern Trechsel, die sie bei Holbein und Lützelburger bestellt hatten, veröffentlicht worden, die Bibelbilder zu gleicher Zeit in einer lateinischen Bibel und als besondere Publikation mit kurzen Bibelstellen unter dem Titel „Historiarum veteris instrumenti icones", der Totentanz als „Les simulachres et historiées faces de la mort" mit lateinischen Bibelstellen, Versen und längerem Texte in französischer Sprache. Lützelburger war 1526 gestorben, die Trechsel konnten erst nach längerer Zeit die Auslieferung der Stöcke aus seinem Nachlasse erlangen. Bis auf wenige Bilder des Alten Testamentes waren aber alle Holzstöcke schon von ihm selber vollendet worden. Holbein, der zur Zeit der Veröffentlichung bereits nach England übergesiedelt war, tritt ganz in den Hintergrund und wird nur in dem Dedikationsgedicht der „Icones" genannt. Eine andere Reihe von Totentanzdarstellungen hat Holbein zur Verzierung von Initialen verarbeitet, die von Lützelburger geschnitten wurden (s. Abb. S. 203). Für Baseler Verleger hat er noch zahlreiche andere Initialen, Zierleisten, besonders die mit dem Bauerntanz und den einen Fuchs verfolgenden Bauern, und einige Druckermarken gezeichnet. Im „Erasmus im Gehäus", der in ganzer Figur auf eine Terminusstatue sich stützend unter einem reich ornamentierten Bogen dargestellt ist (W. 206), hat er gezeigt, mit welcher Feinheit der Holzschnitt selbst in kleinen Abmessungen eine Persönlichkeit zu charakterisieren und treu wiederzugeben imstande sei. Von den zahlreichen Holbein zugeschriebenen Metallschnitt-Illustrationen und -Schmuckstücken in Baseler und Lyoner Drucken scheinen nur wenige unmittelbar nach Vorzeichnungen des Meisters ausgeführt worden zu sein; der grösste Teil dieser Arbeiten ist, wohl mit Benutzung von Elementen seiner Kunst, von den verschiedenen in Basel in seiner Umgebung tätigen Technikern, unter denen Jacob Faber hervorragt, mehr oder weniger selbständig komponiert und gezeichnet worden. Während seines Aufenthaltes in England, wo er 1543 starb, hat Holbein nur mehr wenige Buchillustrationen geliefert, die Titelumrahmung zu Coverdales englischer Bibel 1535, drei Bilder

zu Cranmers Katechismus und den grossen Holzschnitt in Halls Chronik von 1548, die mehr für die Geschichte des Holzschnittes in England als für Holbeins eigene Tätigkeit von Bedeutung sind.

In Norddeutschland hatte der jugendkräftige Stil der Lübecker Bibel nicht Wurzel gefasst; es ist im XVI. Jahrhundert wieder ein Fremder, der wie in der Malerei so auch in den graphischen Künsten die führende Stellung gewinnt. Lucas Cranach (1472—1553), der die im Süden Deutschlands gereiften Kunstformen dem Norden vermittelt hat, ist in Kronach in Franken geboren und ohne Zweifel hier auch künstlerisch ausgebildet worden. Über seinen Bildungsgang ist nichts überliefert, aber seine frühesten uns bekannten Werke, die er in der ersten Zeit nach seinem Eintritt in den Dienst des kursächsischen Hofes in Wittenberg (1504) gemalt oder in Holzschnitt ausgeführt hat, weisen noch sehr starke Elemente Dürerscher und Altdorferscher Kunstweise auf. Bevor sein Stil durch den geschäftsmässigen Betrieb in seiner viel und vielseitig in Anspruch genommenen Werkstätte, durch mannigfache Ablenkung und besonders durch seine konfessionelle Parteinahme für die Reformation verflachte und farblos wurde, zeigt Cranachs Formensprache eine Fülle unmittelbarer Naturbeobachtungen, eine überschäumende Lebenskraft und Energie, die ihn an die Seite Hans Baldungs und oft fast in die Nähe des „deutschen Correggio" Matthias Grünewald erhebt.

Sein frühester uns bekannter Holzschnitt, die Kreuzigung von 1502 (Pass. IV, p. 40, Nr. 1), dann die „Verehrung des Herzens Jesu" von 1505 (B. 76), die Versuchung des h. Antonius (B. 56) und der kernig Baldungsche h. Georg (B 67), das reich bewegte Turnier (B. 124) von 1506 sind unzweifelhaft seine charaktervollsten und künstlerisch inhaltreichsten Werke, trotz allen Übertreibungen in den Bewegungen und aller Krausheit der Körperformen und Falten. Die Kraft seiner Eigenart erhält sich noch eine Zeitlang, in den Holzschnitten mehr als in seinen Bildern, frisch, so im Parisurteil von 1508 (B. 114), in der h. Familie (B. 4), Christus und die Samariterin (B. 22, s. Abb.) in der Apostelfolge (B. 23—36), in den Martyrien der Apostel (B. 37—48) und in der Passionsfolge (B. 6—20). Von der durch die ersten künstlerischen Anschauungen erzeugten Erregtheit findet aber sein Geist nicht, wie der Dürers, den Weg zur ruhigen Vertiefung, er wird durch fremdartige Interessen zerstreut und arbeitet gedankenlos mit den alten Formeln weiter. Die spätere Tätigkeit Cranachs seit ungefähr 1520 bietet ein trauriges Bild künstlerischer Verwahrlosung. Er scheint sich jetzt mit flüchtigen Vorzeichnungen für die Holzschnitte



Lucas Cranach. Christus und die Samariterin. Original 230×160.

zu begnügen. Auch die meist grossen Bildnisse der Reformatoren und ihrer fürstlichen Gönner sind recht roh, ohne Lebendigkeit und ohne Empfindung für das Verhältnis der Linie zum Formate des Bildes gezeichnet und geschnitten.

Technisch haben einige Holzschnitte Cranachs noch ein besonderes Interesse, weil sie, so viel wir wissen, die ersten Versuche des Tondruckes sind. Von dem h. Christoph (B. 58), der Venus (B. 113) von 1506 und der Ruhe auf der Flucht (B. 3) von 1509 kommen mit einer Farbtonplatte unterdruckte, gleichzeitige Abzüge vor. Vom h. Georg zu Pferde (B. 65) gibt es Exemplare, in denen die Lichter nicht in der Tonplatte ausgespart, sondern mit Gold aufgedruckt sind. Als wirkliche Farbenholzschnitte können diese Tonplattendrucke eigentlich nicht gelten, weil die Bildwirkung im wesentlichen durch die schwarze Linienzeichnung, für die der Ton nur den Hintergrund abgibt, bestimmt wird, nicht, wie in Burgkmairs viel vollendeteren Blättern, durch die verschiedenen Töne der Farbplatten. Die wenigen Kupferstiche Cranachs, ausser dem interessanten frühen Blatte mit der Busse des h. Johannes Chrysostomos nur Bildnisse von Luther, Friedrich dem Weisen und seinem Bruder und von Kardinal Albrecht von Mainz, sind technisch recht ungeschickt und auch wenig fein in der Formengebung.

Umfangreich wie in der Malerei war in Cranachs Werkstatt auch der Betrieb im Holzschnitt. Sehr viele der unter seinem Namen gehenden Blätter sind wahrscheinlich nur von seinen Gehilfen ausgeführt worden, so z. B. die meisten der schon erwähnten grossen Bildnisse, die Holzschnitte des „Passionals Christi und Antichristi“ (P. 161), einer Gegenüberstellung der Handlungen Christi und des Papstes, die Bilder zur ersten Ausgabe der Lutherschen Übersetzung des Neuen Testamentes vom September 1522 und viele andere Buchillustrationen und Titelumrahmungen. Von Cranachs Schülern und Gehilfen sind seine Söhne Hans, der 1536 starb, und Lucas (1525—1586) an erster Stelle zu nennen, neben ihnen der Monogrammist G. L. (Gottfried Leigel?), der für die erste Gesamtausgabe der Lutherschen Bibel von 1524 arbeitete und Peter Rodelstedt aus Gottland u. a. m. Etwas stärker macht Hans Brosamer (um 1506 bis nach 1554), als Kupferstecher und Formschneider in Fulda und Erfurt tätig, seine Individualität geltend. Eher noch in seinen Holzschnitten als in seinen recht schwachen Kupferstichen gelingt es ihm, die Mängel seiner Zeichnung und seines Geschmackes zu verdecken. Erhard Altdorfer, Albrechts Bruder, der in Schwerin als Holzschneider tätig war, scheint mit Cranach persönlich und

künstlerisch in Beziehung gestanden zu haben. In Köln versorgt der emsige Anton Woensam von Worms (tätig um 1520—60) mit seinen Gehilfen die Druckereien mit einer Menge sauber und sorgfältig gearbeiteter, kalligraphisch gerundeter Illustrationen und Buchornamente.

Auf unserem Rundgange durch Deutschland, auf dem wir die Künstler der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, die als Graphiker sich hauptsächlich dem Holzschnitt zugewendet haben, betrachteten, nähern wir uns mit Albrecht Altdorfer wieder der Heimat Dürers und dem Kreise der Meister, die auch den Kupferstich mit Eifer gepflegt haben. Altdorfer ist um 1480 geboren und von 1505 bis an seinen Tod 1538 als hochangesehener Baumeister und Maler in Regensburg tätig gewesen. Seine Beziehungen zum Nürnberger Altmeister sind noch nicht klargestellt. Sicher ist er nicht unbeeinflusst von ihm geblieben, wie er auch sein Monogramm aus zwei ineinander geschobenen A dem Dürers nachgebildet zu haben scheint. Er ist aber eine von Dürer durchaus verschiedene, ja ihm entgegengesetzte Natur. Seine äusserliche, spielerische Auffassung ist von der psychologischen Vertiefung Dürers recht weit entfernt. Sein künstlerisches Streben richtet sich nicht auf die plastische Durchbildung der einzelnen Gestalten und Formen, er bleibt sogar in der Zeichnung etwas oberflächlich und unsicher und in der Gewandbehandlung schematisch; seine Stärke liegt vielmehr in der künstlerischen Erfassung und in der naturwahren und geschmackvollen Darstellung des Gesamtbildes, in dem Geschick, die Vorgänge in eine reiche und reizvolle architektonische oder landschaftliche Umgebung einzufügen. Als Ganzes sind seine Darstellungen immer höchst ansprechend, von einer liebenswürdigen, anheimelnden Stimmung, gemütvoll ohne jeden heroischen oder dramatischen Zug.

Altdorfers früheste datierte Arbeiten für den Bilddruck sind die Kupferstiche aus den Jahren 1506—1511, wie die Versuchung der Einsiedler (B. 25), die Superbia (P. 99) von 1506, die Madonna (B. 15) von 1507, die Kriegergestalten (B. 51, 53, Schmidt 55, 65a) von 1509 und 10. Sie zeigen noch die Unsicherheit des Anfängers, sind sehr mangelhaft in der Zeichnung und ohne System in der Technik. Seine späteren Kupferstiche hat Altdorfer nicht mehr datiert. Die Arbeit für den Holzschnitt scheint er erst 1511 begonnen und sie mit dem Beginne der zwanziger Jahre wieder ganz aufgegeben zu haben. Die Daten auf Holzschnitten gehen nur von 1511 bis 17. Im Gegensatze zu den meisten der bisher genannten Künstler tritt bei ihm der Holzschnitt gegenüber dem Kupferstich sehr in den Hintergrund, ja seine Kupferstichtechnik hat seinen

Holzschnittstil stark und nicht gerade vorteilhaft beeinflusst. In den Holzschnitten des Jahres 1511, dem h. Georg (B. 53), dem Liebespaare (B. 63,



Albrecht Altdorfer. Das Liebespaar im Walde.

s. Abb.), dem Kindermord (B. 46) treten die einzelnen Linien und die Gegensätze der Schatten zu den Lichtern zu stark hervor, später wird die Arbeit feiner, der Radierung ähnlicher. Besonders in der aus 40 kleinen Bildern bestehenden

Folge des „Sündenfalls und der Erlösung" (B. 1—40) sind den starken Beleuchtungskontrasten zuliebe die Schattenpartien sehr breit und dunkel behandelt und deshalb unklar und fleckig; die Kompositionen sind aber immer originell und die Stimmung poetisch. In den grösseren Holzschnitten sind die Schraffierungen freier und breiter und die Töne mehr ausgeglichen, so schon in der Enthauptung Johannis von 1512 (B. 52), in dem Betenden (B. 49), der h. Familie (B. 47). Nach 1519 sind die beiden Farbenholzschnitte, die das Bild der „schönen Madonna" von Regensburg darstellen (B. 50 und 51), entstanden. Ganz abweichend von Burgkmairs Tondrucktechnik und der Cranachschen und Baldungschen Grundierungsmanier sucht Altdorfer hier ein wirklich buntes Bild mit verschiedenen starken Lokalfarben zu erzeugen. Die Madonna (B. 51) ist mit nicht weniger als sechs verschiedenfarbigen Platten gedruckt.

Die Kupferstichtechnik bildet Altdorfer in dieser Zeit zu grosser Feinheit und Zartheit der Linien und Töne aus, die h. Familie (B. 5, s. Abb.), der h. Christoph (B. 19), die Kreuzigung (B. 18), Christus Maria erscheinend von 1519 (B. 16) und andere mehr zeigen alle Reize seiner anmutigen Kunst. Seine künstlerischen Absichten führten ihn naturgemäss auf die Radierung, deren Wirkungen ganz seinem malerischen Sinn entsprachen und besonders für die Landschaft, in der seine Stärke bestand, sich gut ausnützen liessen. Die Radierung ist ihm nicht bloss wie für Dürer Experiment, sondern Mittel zu einem künstlerischen Zwecke. Die Ansichten der 1519 zerstörten Synagoge von Regensburg (B. 63 und 64) sind wohl seine ersten Versuche in dieser Technik. Er hat dann, wohl nach 1531, eine Reihe von Vorbildern für Vasen und Kannen (B. 75—96) und vor allem neun Landschaften (B. 66—70, 72—74, Schmidt 111) sehr leicht und zart radiert. Altdorfer hat einige Blätter Marcantons und anderer italienischer Stecher kopiert und überhaupt die Formen der italienischen Architektur und Ornamentik in seinen späteren Bildern und Stichen mit Eifer und Geschmack, wenn auch nicht immer mit vollem Verständnis nachgeahmt.

Altdorfers tüchtigster Schüler war Michael Ostendorfer (seit 1519 in Regensburg, gest. 1559), der eine Anzahl guter Holzschnitte geliefert hat, z. B. die Kapelle der schönen Madonna in Regensburg von 1522, verschiedene Ansichten von Städten und Kriegsschauplätzen, Bildnisse u. a. m. Wolfgang Huber, in Passau ansässig (um 1490 bis nach 1542), ist besonders in der Landschaft dem Regensburger Meister verwandt, aber doch nicht ohne Selbständigkeit. Seine Holzschnitte, wie Pyramus und Thisbe (B. 9), das Parisurteil (B. 8)

gehören trotz der fehlerhaften Zeichnung der Figuren zu den hervorragenden Leistungen des deutschen Holzschnittes. Von der älteren Generation verdient als Kupferstecher nur noch Ludwig Krug (gest. 1532) eine beiläufige Erwähnung. Er hat sich zuerst an Schongauer gebildet (s. die Kreuzigung B. 3), wird dann von Dürer abhängig und zeigt in späteren Arbeiten, z. B. der Geburt Christi (B. 1) und der Anbetung der Könige von 1516 (B. 2) eine starke Anlehnung an Lucas von Leyden.



Albrecht Altdorfer.
Die h. Familie.

Altdorfer wird häufig zu den sogenannten Kleinmeistern gerechnet, einer Gruppe von Stechern, die ihre zierlichen Darstellungen in ganz kleinen Formaten und mit grösster technischer Delikatesse auszuführen pflegten und weniger auf die bildmässige Wirkung als auf den dekorativen Charakter der Kompositionen und auf ihre Verwendbarkeit als Vorbilder für die Kleinkunst ihr Augenmerk richteten. Dieser Absicht entsprechend haben die Kleinmeister vornehmlich den Kupferstich gepflegt. Die neuen Pfade des deutschen Bilddruckes gehen unmittelbar von Dürer aus, sie führen allerdings nicht weiter in die Höhe, wohl aber in die Breite und in die Weite. Die Künstler seiner Schule folgen ihm nicht in seinen tiefsinnigen und gefühlvollen Betrachtungen oder in seinen wissenschaftlichen Studien, sie entwickeln nur die äussere Seite seiner Kunst, die sorgsame Beobachtung und liebevolle Schilderung des gewöhnlichen Lebens mit dem eindringlichsten Eifer. Ein grosser Zug geht nicht durch das Schaffen der Kleinmeister, ihr Gesichtskreis bleibt eng trotz ihrer Bekanntschaft mit der grossen italienischen Kunst, aber sie dringen mit ihrer Beobachtung in alle Einzelheiten der alltäglichen Erscheinungen ein und geben sie mit der allergrössten Sorgfalt in sauberster Ausführung wieder.

Unter den Nürnberger Kleinmeistern sind die Brüder Hans Sebald und Bartel Beham die bedeutendsten und für die Stilentwicklung massgebend. Mit Georg

Pencz wurden die beiden Beham 1525 wegen ihrer nicht bloss reformatorischen sondern sogar freigeistigen und sozialistischen Ansichten, die sie beim Verhör auch ganz offen bekannten, gefangen gesetzt und dann aus Nürnberg verbannt. Pencz wurde später, 1532, wieder zu Gnaden aufgenommen und Ratsmaler der Stadt, die Beham wandten sich merkwürdigerweise nach München, wo sie von den bayrischen Herzögen beschäftigt wurden. Bartel soll in Italien gestorben sein, Hans Sebald liess sich um 1531 in Frankfurt nieder und ist dort bis an sein Ende tätig gewesen.

Der talentvollste der drei Künstler ist Bartel Beham (1502—40). Holzschnitte von ihm sind nicht bekannt, er hat nur eine nicht grosse Anzahl von Kupferstichen ausgeführt, die er zum Teil mit seinem Monogramm B. B. bezeichnet hat. Bartel ist in der Zeichnung wie in der Technik in erster Linie von Dürer abhängig, er hat sich aber nicht nur gegenständlich sondern auch in Formen und Technik der Kunstweise Marcantons, in dessen Werkstatt er gearbeitet haben soll, mehr als irgend ein anderer deutscher Stecher genähert, so dass mehrere Werke des Italieners ihm zugeschrieben werden konnten. Er weiss seiner Kunst einen vornehmen Ton zu geben und sich die edlere, abgeklärte italienische Formensprache zu eigen zu machen. Schon 1520, in seinem achtzehnten Lebensjahre, liefert er Stiche von vollendeter Feinheit der Ausführung, wie den h. Christoph (B. 10), den Bogenschützen (B. 35), den Putto auf dem Schlauch (B. 32). Auch den althergebrachten Gegenständen der Bibel und der Heiligengeschichte versteht er eine originelle Wendung zu geben, und überall durch den Reichtum an neuen Motiven zu interessieren, die italienischen Vorbilder geschickt zu verwerten und umzubilden, wie in der Madonna am Fenster (B. 8, s. Abb.). Judith (B. 2 und 3) stellt er ganz oder fast ganz nackt dar, auch in den Friesdarstellungen von bewegten Kämpfen nackter Krieger (B. 16—18) zeigt er eine eingehende Kenntnis des menschlichen Körpers. Die antiken Gegenstände sind freilich recht unantik aufgefasst und wohl auch hauptsächlich den Nacktheiten zuliebe gewählt, aber voll Leben und Leidenschaft, wie die Cleopatra von 1524 (B. 12) und Apollo und Daphne nach Agostino Veneziano (B. 25). Ebenso vortrefflich sind seine Landsknechtsfiguren, die allegorischen Darstellungen, Ornamente und Wappen. Die Bildnisse von Karl V., von dessen Bruder Ferdinand und von Dr. Leonhard Eck gehören zu den besten Porträtstichen der alten deutschen Kunst. Seine Technik kann an Sorgfalt und Abrundung der Töne mit der Dürers wetteifern, er geht in der Weichheit und in der warmen Farbigkeit sogar noch über seinen Meister hinaus.

Hans Sebald Beham (1500—1550), obwohl zwei Jahre älter als Bartel, scheint doch eher von seinem hochbegabten Bruder, dessen Platten er mehrfach aufgestochen und sogar kopiert hat, gelernt zu haben, als sein Lehrer gewesen zu sein. Er ist als Stecher viel fruchtbarer als jener, erreicht aber trotz seiner grossen Meisterschaft nicht die malerische Kraft der Modellierung und der Tonabstufung, die Bartel vor allen anderen Kleinmeistern auszeichnet. Er bleibt kälter und trockener in der Stichelführung und kleinlicher, realistischer und weniger poetisch in der Auffassung. In seinen frühesten Stichen, besonders in dem Frauenkopf von 1518 (B. 204), im Ecce Homo (B. 26), der Madonna von 1520 (B. 18), ahmt er Dürer in jeder Hinsicht nach, dann wird er selbstständiger. Das Beispiel Altdorfers und wohl auch das des Bruders führt ihn zu einer ganz volkstümlichen, man möchte sagen, vulgären Behandlung der Gegenstände.



Bartel Beham. Die Madonna am Fenster.

Durch die Hervorhebung des Grob-Sinnlichen zieht er den Vorgang auf das Niveau des Alltagsmenschen herab und bringt ihn dem Beschauer dadurch allerdings auch ausserordentlich nahe. Wie im Leben geht er auch in der Kunst von radikalen Anschauungen aus und schrickt, besonders in Nuditäten, selbst vor dem Cynismus keineswegs zurück. Die Madonna auf Wolken in der Glorie ist fest in einen dicken Mantel gehüllt, als ob sie dort oben frieren müsse. Über das Materielle

des Vorganges kommt er kaum hinaus, schildert alles mit der grössten Breite und Ausführlichkeit und mit bewunderungswürdiger Geduld. Die Technik bildet er zu einer ausserordentlichen Gleichmässigkeit und Zartheit der Linien aus, so dass er seine Platten nur durch häufige Retuschen länger druckfähig erhalten kann. Seine Absicht scheint nicht sowohl auf die Wiedergabe der verschiedenen Stoffe zu zielen als auf die Erzeugung eines metallisch-plastischen Glanzes der Formen.

Bis etwa 1530 bezeichnet Beham seine Stiche mit einem Monogramme aus H. S. P., später, seit seiner Übersiedelung nach Frankfurt mit H. S. B. Unter seinen etwa 300 Stichen sind alle Darstellungsgebiete vertreten. Aus dem biblischen Kreise ist die Folge der Geschichte des verlorenen Sohnes besonders bezeichnend für seine Auffassungsweise. Das eigentlich religiöse Moment tritt überall hinter dem genrehaften zurück. Ebensowenig echte Stimmung haben seine antiken Darstellungen, z. B. die Herkulestaten und seine Allegorien. Ganz in seinem Element ist er dagegen bei der Schilderung des Lebens der Landsknechte und der groben, täppischen Bauern, z. B. in den Bauerntänzen (B. 154—185 s. Abb.). Er erspart uns auch nicht den Anblick der widerwärtigsten Szenen, weiss aber mit seinem guten Humor über manche Roheiten hinwegzuhelfen. Sebalds Werk ist reich an prächtigen Ornamentvorlagen für Vasen, Füllungen und dergleichen mit etwas schweren und dichten Renaissanceformen. Wie Dürer und sein Bruder hat auch er mit der Radierung vielfach experimentiert und eine Reihe feinster Arbeiten geschaffen, aber doch ebensowenig wie jene das eigentliche Geheimnis ihrer farbigen, massigen Wirkung ergründet.



Hans Sebald Beham. Bauerngesellschaft. B. 164.

Das Holzschnittwerk Hans Sebalds steht nicht an Umfang wohl aber an künstlerischem Wert hinter seinen Stichen zurück. Sein Stil besteht wesentlich in einer, allerdings sehr geschickten Übertragung der Kupferstichtechnik. Mehrere Folgen von Bibelbildern (s. Abb.) nähern sich, wie z. B. auch die aus einzelnen kleinen Stöcken zusammengesetzten Titelumrahmungen, schon im Formate und in der Feinheit der Details dem Kupferstiche. Dem Geist Holbeins kommt er ebenso-

wenig wie sein Holzschneider der Meisterschaft Lützelburgers nahe. Grösseren Formates sind die Patriarchenfamilien, die Heiligenfiguren und die Bilder aus dem Bauernleben, wie die Kirchweih zu Megelsdorf und andere Genredarstellungen.

Viel mehr noch als bei den beiden Beham macht sich der italienische Einfluss in den Kupferstichen des Georg Pencz (um 1500—1550) geltend, der höchstwahrscheinlich Dürers Geselle gewesen ist. Das als Pencz' Zeichen bekannte Monogramm G. P. tragen etwa 125 Blätter, die aber nach den Daten alle erst aus den vierziger Jahren stammen. Man hat deshalb neuerdings die einleuchtende Vermutung ausgesprochen, dass die früheren Arbeiten des Pencz in den mit J. B. bezeichneten, meist mit den Jahreszahlen 1525—1530 versehenen Stichen zu suchen seien, die man bisher als Werke eines selbständigen Nürnberger Stechers angesehen hat. Pencz wird in Urkunden oft auch Jörg Bens genannt und kann sehr wohl, wie das auch H. S. Beham tat, nach einem längeren Aufenthalt in Italien, um 1530, seine Bezeichnung der lateinischen Form des Namens Georgius Pencius angenähert haben. Formbildung und Typen der beiden Gruppen von Stichen zeigen sehr grosse Verwandtschaft. Die technische Verschiedenheit zwischen den mit J. B. und den mit G. P. bezeichneten Blättern würde allerdings die Annahme eines tiefen Einschnittes in seiner Entwickelung notwendig machen, der aber sehr wohl durch einen starken italienischen Einfluss zwischen 1530 und 1540 verursacht sein könnte.



Hans Sebald Beham. Kains Brudermord.

Italienische Formen machen sich neben Dürerschen allerdings auch schon in den mit J. B. bezeichneten Stichen geltend. Die Gegenstände sind zum grossen Teil der Antike entlehnt. In dem munteren Bacchuszuge (B. 19) sind Dürersche Gestalten und antikisierende Formen sehr geschickt verarbeitet. Die allegorische Darstellung (B. 30) ist nach einer Zeichnung Dürers gestochen, die Bauernszenen (B. 36 und 37) und der h. Hieronymus (B. 7.) sind Dürerisch oder Behamisch. Ganz im Geiste der italienischen Renaissance sind die sieben



Meister J. B. Kampf nackter Männer.

Tugenden (B. 23—29), die Planeten (B. 11—17), Curtius (B. 8), der Kampf nackter Männer (B. 21, s. Abb.) und besonders das Kinderbacchanal von 1529 (B. 35) komponiert. Die Technik dieser trefflich und kräftig gezeichneten Darstellungen hat jedoch noch die kompakte Festigkeit und Geschlossenheit der Linienkomplexe, die die deutsche Technik charakterisieren. In den Stichen mit dem Monogramm G. P., die bisher allein als Arbeiten des Georg Pencz galten, herrscht neben der italienischen, raffaelischen Form auch das System der italienischen Technik, wie es sich in Marcantons Schule weitergebildet hatte. Die Formgebung ist lockerer, die Linien weiter, steifer und glatter; die vielen Punkte und das Sichauseinanderspreizen der runden Taillen geben dem Ganzen ein etwas rauhes, flockiges Aussehen.

Es wäre nicht befremdlich, dass diese späteren Arbeiten Pencz' durch die unmittelbare Nachahmung der italienischen Technik an Kraft und Präzision der Formengebung und besonders im metallischen Glanz der Technik den früheren, mit J. B. signierten, nachstehen. Pencz hat sogar eine Komposition Giulio Romanos, die Eroberung Karthagos, ganz in der Weise der Mantuaner Stecher in grossem Formate ausgeführt (1539, B. 86). Seine Darstellungen aus der römischen Geschichte, Allegorien u. dgl. erscheinen uns kaum weniger kalt und inhaltsleer als die gleichzeitigen italienischen Darstellungen dieser Art. Einen herzlicheren Ton schlägt er in biblischen Szenen an. Wie fast alle der Reformation nahestehenden Künstler behandelt er mit Vorliebe solche Gegenstände, denen ein antipapistischer Sinn untergelegt werden konnte, die Gleichnisse, wie das vom reichen Manne (B. 30—54), die Werke der Barmherzigkeit (B. 58 bis 64), die Ehebrecherin (B. 55) oder die Kindlein vor Christus (B. 56). Madonnendarstellungen fehlen bezeichnenderweise ganz in dem Werke dieses „Schwarmgeistes". Sowohl unter den mit J. B. wie unter den mit G. P. bezeichneten

Stichen finden wir eine kleine Anzahl geschmackvoller und mit der grössten Sorgfalt ausgeführter Ornamente. Neuerdings glaubt man auch in einer Reihe von Holzschnitten die Zeichnungen auf Georg Pencz zurückführen zu dürfen. In Königsberg, wohin er kurz vorher als Hofmaler des Herzogs Albrecht von Preussen berufen worden war, ist Pencz im Jahre 1550 gestorben. Ein Nachzügler der Nürnberger Kleinmeister ist der Strassburger Franz Brun (tätig 1559—1596).

Künstlerisch von gröberem Korn als die Stecher der Dürerschule, aber wie sie ein eifriger Anhänger der extremsten Richtung der Reformationsbewegung, ist Heinrich Aldegrever (geboren 1502 in Paderborn, tätig in Soest bis 1555), der Hauptvertreter Niederdeutschlands im Kupferstich. An Geschmack steht er den Nürnbergern weit nach. Seine italienische Renaissance hat er offenbar nicht wie jene aus der Quelle geschöpft, sondern sich durch niederländische Maler wie Mabuse und Barend van Orley übermitteln lassen. Trotzdem er tüchtig zeichnet und die Technik, die er wohl hauptsächlich an Dürer und den Beham studiert hat, vollkommen beherrscht, machen seine Gestalten durch die Manieriertheit ihrer Bewegungen, die übertrieben schlanken Proportionen, den überladenen, knittrigen Faltenwurf doch einen wenig erfreulichen Eindruck. Seine guten Eigenschaften, sein Reichtum an interessanten Motiven, kommen so nur schwer zur Geltung. In seinen 290 Stichen sind alle damals beliebten Stoffe vertreten. Besonders interessant und vorzüglich sind die Folgen der Hochzeitstänzer (B. 144—171 s. Abb.) und einige Bildnisse, wie das des Münsterer Wiedertäufers Johann Bockhold und des Scharfrichters Knipperdolling (B. 182—183) und zwei Selbstbildnisse (B. 188—189). Seine zahlreichen Ornamentstiche geben Vorbilder für Dolchscheiden, Löffel, Schnallen usw., verziert mit grossen, in starkem Relief modellierten, etwas plumpen Blattformen. Wie bei den anderen Kleinmeistern spielt auch bei Aldegrever der Obszöne eine grosse Rolle. Nur drei Holzschnitte, für die er die Vorzeichnung geliefert hat, sind uns bekannt. Westfalen und italienisierende Manieristen sind auch Nicolaus Wilborn aus Münster (?) und Johann Ladenspelder von Essen.

Einen Kölner nennt sich Jacob Binck (geb. um 1500, gest. 1569), der wenig selbständig arbeitet, sich dagegen viel mit dem Kopieren gesuchter Kupferstiche von Dürer, Beham und anderen deutschen und italienischen Meistern beschäftigt hat. Seine Kopien nach Jacopo Caraglios Folge der Gottheiten hat er mit seinem vollen Namen bezeichnet, sonst signiert er mit einem Monogramm aus I. B. C. Unter seinen vortrefflichen Porträts sind sein Selbstbildnis, die des Lucas

Gassel und des Königs Christian II. von Dänemark, in dessen Diensten er stand, bemerkenswert. Seine Technik ist sehr ungleich, sie nähert sich oft der festen Linienführung der Beham, ist aber meist dünner und feiner, manierierter, in der Weise der späteren Italiener und der Niederländer.



Heinrich Aldegrever. Aus der Folge der Hochzeitstänzer. B. 164.

Wie Binck begleiten noch zahlreiche andere, meist nur durch die monogrammatische Bezeichnung ihrer Blätter oder überhaupt nicht namentlich bekannte Kupferstecher den Zug jener bedeutenderen Meister, die sich selbständig neue Stoffgebiete und neue Ausdrucksmittel geschaffen haben. Es wäre überflüssig, sie hier alle einzeln aufzuzählen. Sie bezeugen nur, dass der Bedarf an solchen Bildern, an Porträts und dergleichen im Publikum und bei den Kunsthandwerkern sehr gross geworden war.

Die lokalen Schulunterschiede, die im XV. und im Anfange des XVI. Jahrhunderts sich stark geltend machten, beginnen um die Mitte des XVI. Jahrhunderts sich zu verwischen. Die grossen Zentren des Buchhandels, neben Nürnberg jetzt besonders Frankfurt, ziehen zahlreiche Künstler aus verschiedenen Gegenden an sich, die in der Zusammenarbeit die Eigenheiten ihrer Heimat und ihrer Schule immer mehr abschleifen. Es bildet sich nun ein ziemlich allgemein herrschender deutscher Renaissancestil in Formengebung und Ornamentik aus. Diese Nivellierung der

Formensprache ist hauptsächlich eine Folge der Nachahmung italienischer, dann auch niederländischer und französischer Vorbilder. Die Hast der Massenproduktion lässt meist eine selbständige Durchbildung der Formen, wie sie noch die Generation nach Dürer erstrebte, nicht mehr zu und zwingt zu geschickter aber oberflächlicher Verarbeitung entlehnter Motive und Formen. Besonders schnell entwickelt sich in der Ornamentik aus Elementen der italienischen Hochrenaissance-Architektur, aus Voluten, Fruchtschnüren, Kartuschen, Bandwerk, Karyatiden, Masken usw., endlich auch aus der Maureske der Stil, den man als „deutsche Renaissance" zu bezeichnen pflegt.

Dürer und die Kleinmeister, selbst Altdorfer hatten die Radiertechnik nicht intensiver verfolgt, weil sie sich ihnen nicht als ein dem Kupferstich gleichwertiges Mittel für ihre präzise und plastische Formengebung erwies. Der jüngeren Generation, die mehr auf den gegenständlichen Inhalt der Kompositionen Wert zu legen begann, war die Radierung als ein bequemes, rasch förderndes Verfahren, als ein vorteilhafter Ersatz der mühsamen und feinen Holzschnitttechnik willkommen. Offenbar ist es vornehmlich dieser Gesichtspunkt, der eine Reihe von Künstlern zu ausgiebiger Verwendung der Radiertechnik bestimmt. Der Kupferstich kann sich durch seine stärkere Bildwirkung im Grossen neben der Radierung behaupten, aber der Holzschnitt wird nach und nach fast vollständig von ihr verdrängt, auch aus dem Buche, zuerst vom Titelblatte, dann aber auch aus dem Texte. Diese Wandlung leitet den Verfall des Holzschnittes ein. Zunächst allerdings, d. h. bis in das letzte Viertel des XVI. Jahrhunderts wird der Holzschnitt von einzelnen tüchtigen Meistern noch eifrig und erfolgreich neben dem Kupferstich und der Radierung weiter gepflegt, ja sogar mit grosser Virtuosität bis zum Effekt des Kupferstiches gesteigert, aber die Radierung, allein oder kombiniert mit der Kupferstichtechnik, gewinnt von nun an immer mehr die Oberhand.

Zu den vornehmsten Förderern der Ätzkunst gehören die drei Hopfer in Augsburg, Daniel Hopfer, der tüchtigste von ihnen, der schon 1493 das Bürgerrecht in Augsburg erwarb, und seine Söhne Hieronymus und Lambert. Sie beschäftigten sich hauptsächlich damit, verzierende Zeichnungen in Waffenstücke einzuätzen und benutzten hierzu alle möglichen Motive, die sie aus deutschen und italienischen Stichen, Zeichnungen und Gemälden zusammentrugen. Wohl für den eigenen Gebrauch stellten sie aus solchen Vorlagen eine Mustersammlung her, die sie dann durch die bequeme und ihnen vertraute Technik der

Radierung vervielfältigten. Die ursprünglichen Abzüge sind selten, die Platten wurden aber im XVII. Jahrhundert wieder abgedruckt und numeriert als Sammelwerk veröffentlicht. Daniel Hopfers zwischen 1501 und 1507 entstandenes Bildnis des Kunz von der Rosen (B. 87) ist die älteste datierbare deutsche Radierung, andere Blätter, wie der Schmerzensmann (Eyssen 29) mögen sogar noch früher entstanden sein. Stilistisch scheint Daniel Hopfer von Burgkmairschen Formen auszugehen, wie z. B. die Verkündigung (Eyssen 36) beweist, die oberflächliche, die Formen in Absicht auf die derbe Eisenätzung stark vergröbernde Nachahmung von Kunstwerken aller Art verwischt aber bald alle ursprünglichen Stileigentümlichkeiten.

Als eine interessante Parallelerscheinung zu den Hopfer auf dem Gebiete des Holzschnitts darf hier Peter Flötner oder Flettner (gest. nach 1546) erwähnt werden, ein Nürnberger Holzbildner, ein talentvoller Kunsttischler, wie man heute sagen würde, der eine Anzahl prächtiger Ornamentfüllungen, Architekturteile und Geräte in Holzschnitt veröffentlicht und mit seinen Initialen P. F. und den Geräten seines Handwerkes bezeichnet hat. Flötner, der diese Blätter offenbar selber geschnitten hat, wollte damit wahrscheinlich nicht nur Vorbilder für andere Holzarbeiter liefern, sondern sie wohl auch als Musterblätter ausgeführter oder auszuführender Arbeiten seinen Kunden vorlegen, also als eine Art von Mustersammlung und kunstgewerblicher Reklame benutzen. Flötners Holzschnitte zeugen jedenfalls von grosser Geschicklichkeit in der Behandlung des Schnittes und von viel Geschmack und Reichtum der Erfindung. Seine Formen entlehnt er ausschliesslich der italienischen Renaissance. Ausser jenen Entwürfen zu Bettgestellen, Türumrahmungen, Säulenkapitellen und -basen, Pokalen, Dolchen, Mauresk-Ornamenten (s. Abb. S. 257) und Initialen kennen wir von ihm auch eine Reihe figürlicher Holzschnitte, Landsknechte, Spielkarten, und die Illustrationen zu Haugs Chronica der Hungerer (Wien 1534), zu Burchard Waldis Ursprung der deutschen Könige (Nürnberg 1543), zu Gedichten von Hans Sachs u. a. m.

Im Gegensatze zu den Hopfer und anderen, die mit der Radierung hauptsächlich praktische Zwecke verfolgten, scheinen die fein radierten Landschaften Augustin Hirschvogels und Hans Sebald Lautensacks rein künstlerischen Absichten ihre Entstehung zu verdanken. Die Anregung ging höchst wahrscheinlich von Altdorfer aus. Da die Landschaften fast nie Figurenstaffage enthalten und auch nicht bestimmte, irgendwie merkwürdige Gegenden darstellen, so



Augustin Hirschvogel. Landschaft. B. 66.

fällt das gegenständliche Interesse ganz fort. Falls sie nicht etwa als Vorlagen für Bildhintergründe gedient haben, können sie nur für Kunstliebhaber und Sammler im modernen Sinne bestimmt gewesen sein.

Augustin Hirschvogel (Nürnberg 1503—Wien 1553) war Ingenieur, Stempelschneider, Verfertiger emaillierter Tonvasen und Glasmaler. Er radiert in ganz hellen Tönen mit zarten Umrissen und sehr wenig Schraffierung. Seine Figurenzeichnung in den Bildern zum Alten und Neuen Testament (B. 1, 1547—49) und zu Herberstains Moscovia (Wien 1549) ist dürftig und flüchtig, von grosser Feinheit sind dagegen seine Bildnisse, besonders die Selbstbildnisse, und vor allem seine von Wolfgang Huber beeinflussten, manchmal sogar nach dessen Zeichnungen ausgeführten Landschaften, die in ihrer Einfachheit und topographischen Klarheit äusserst anmutig wirken (s. Abb.). Dieser Stil der tiefflächigen, leicht und weich umrissenen Landschaft ist dann für die Darstellung historischer Ereignisse sehr beliebt geworden, da so grosse Räume für die Schilderung der Vorgänge gewonnen wurden. Die Landschaften des Hans Sebald Lautensack (Nürnberg? 1524 — Wien? 1563) lehnen sich an Altdorfers Manier an. Sie sind mehr ausgeführt, mit Details überladen und durch starke Überarbeitung mit dem Grabstichel dunkler und kontrastreicher im Ton, stehen aber an Feinheit der Linien und der Stimmung denen Hirschvogels nach. Lautensack stach auch grosse Städtebilder, z. B. die panoramaartigen Ansichten von Nürnberg und von Wien, ein Turnier von 1560 und eine Reihe von Bildnissen.

Ihren Höhepunkt erreicht die Intensität der Produktion, die leichtflüssige, mannigfaltige Darstellungsweise, die für diese Entwickelungsstufe des deutschen Bilddrucks charakteristisch ist, in Virgil Solis und Jobst Amman. Virgil Solis ist 1514 in Nürnberg geboren und dort 1562 gestorben. Seine eigene Erfindungskraft ist nicht sehr gross, er kopiert oder benutzt die Werke seiner deutschen Vorgänger wie die italienischer und französischer Meister mit der grössten Unbefangenheit, aber auch mit Leichtigkeit und Geschick. Er hat so den deutschen Künstlern seiner Zeit eine Fülle figürlicher und ornamentaler Motive als Vorbilder zur Verfügung gestellt. Originaler ist Solis nur in den Tier- und Jagddarstellungen.

Ein grosser Teil seines umfangreichen Werkes von ungefähr 700 Radierungen und Holzschnitten ist wohl Werkstattarbeit. Sein Monogramm setzt sich aus V und S zusammen. Die Radierungen zeigen oft eine bewunderungs-

würdige Grazie und Delikatesse der Linienführung. Besonders die reizvollen Vasen, Umrahmungen und Mauresken sind mit französischer Eleganz und mit grosser Schärfe und Sorgfalt ausgeführt (s. Abb.). Mit seinen Holzschnitten hat Solis eine ganze Reihe von Büchern, die sich lange der grössten Beliebtheit erfreuten, illustriert, so mehrere Bibeln, das Passional, den Hortulus animae, Ovid, Aesop, Alciats Emblamata, die von Nürnberger und Frankfurter Verlegern in vielen Ausgaben auf den Markt gebracht wurden. Vortrefflich in ihrer reichen und geschickten, wenn auch etwas überladenen und unklaren Ornamentik sind einige grosse Titelumrahmungen, z. B. die für die Bibel von 1561.



Virgil Solis. Judith.

In seiner grossen Fruchtbarkeit wie auch in der Manier seiner Zeichnung ist der Züricher Jobst Amman (1539—1591), der ebenfalls vornehmlich in Nürnberg tätig war, Solis nahe verwandt. Den Kupferstich scheint er, wie dieser und die meisten anderen gleichgesinnten Künstler seiner Zeit, nicht angewendet zu haben. In seinen Radierungen ist er ebenso geistreich und geschickt wie Solis, übertrifft ihn aber in seinen Holzschnitten an Rundung und Klarheit der Formen und an Feinheit des Schnittes. Wie Solis hat auch er hin und wieder die Platten selber ausgeschnitten und dann seinem Monogramm aus J. A. ein kleines Schneidemesser beigefügt. Meist aber sind es berufsmässige Formschneider, die die Ausführung besorgen und oft ihre Marke neben die des Zeichners setzen. Amman arbeitet viel selbständiger als Solis und schöpft in seiner derberen Art mehr aus dem Leben als aus der Nachahmung, er hat nie direkt kopiert. Ornamentvorlagen hat er nicht geliefert, den breitesten Raum in seinem Werke nehmen ausser den Illustrationen zu bestimmten Werken die Allegorien ein. Wie im Gegenständlichen herrscht auch in der Formengebung die oberflächliche Gewandtheit des italienischen Manierismus. In diesem Stil aber bewegt sich Amman mit

Sicherheit und Geschick. Besonders anziehend sind seine Schilderungen aus dem Kriegsleben, z. B. in den Holzschnitten zu L. Fronspergers Kriegsbuch (1571—1573), zum Turnierbuch (1566), zum Livius (1568), zum Josephus (1569), dann seine Darstellungen der Stände (1568), der Trachten der Geistlichen und der Frauen. Trefflich lebendig und würdevoll sind seine radierten und geschnittenen Bildnisse, z. B. das seines Verlegers Sigismund Feierabend in Frankfurt. Seine reichen und geschmackvollen Titelumrahmungen in Holzschnitt und in Radierung bestehen nicht mehr wie die meisten früheren Titelverzierungen aus einzelnen Leisten oder Stücken, sondern werden durch ein einheitliches Architekturgerüst gebildet, das mit reicher Ornamentik, allegorischen Gestalten, Putten und mit Darstellungen belebt ist. Ammans Kompositionen sind ausserordentlich viel kopiert worden und haben als Vorbilder auf die verschiedensten Zweige des Kunstgewerbes einen grossen Einfluss ausgeübt.

Einen technischen Fortschritt von Bedeutung weisen die Holzschnitte des Tobias Stimmer, der wie Amman von Geburt Schweizer war, auf. Stimmer, geboren in Schaffhausen 1539, gestorben 1582, war als Maler und als Zeichner, besonders für Glasgemälde, berühmt. Den Kupferstich scheint er nicht betrieben zu haben, seine Tätigkeit in den graphischen Künsten beschränkt sich auf die Zeichnungen für den Holzschnitt, die er in grosser Anzahl besonders für den Strassburger Verleger Bernhard Jobin angefertigt hat. Die Formschneidermonogramme auf seinen Holzschnitten beweisen, dass Stimmer nicht selber die Stöcke zu schneiden pflegte, und doch hat er eine ganz eigenartige, in ihrer malerischen Wirkung freie und breite Technik geschaffen. Die Linien sind ganz gleichmässig dünn wie bei der Radierung, fast gerade und sehr regelmässig geführt, die stärkeren Schatten sind nur durch Kreuzschraffierungen hervorgebracht. Durch sehr geschickt berechnete Kontrastierung der komplexeren, aber frei geformten Schattenmassen gegen die scharf ausgesparten Lichtstellen sind oft geradezu glänzende malerische und stoffliche Effekte erzielt worden.

Höchst lebendig und wirkungsvoll sind seine Bildnisse, z. B. das des Grafen Otto Heinrich von Schwarzenberg (Andresen 21), das des Stephan Brechtel (A. 1, s. Abb.), die Porträts berühmter Gelehrten in Reussners Contrafacturbuch, in Giovios „Elogia virorum illustrium“ u. a. m. Die satirischen Bildnisse zeigen stark antipapistische Tendenz. Die Bibelbilder, oft mit sehr hübschen land-



Tobias Stimmer. Bildnis des Stephan Brechtel.

schaftlichen Hintergründen, sind etwas pomphaft und theatralisch. Schwer und überladen ist auch die üppige Architektonik der Kartuschen, mit denen er seine Darstellungen und Bildnisse zu umrahmen liebt. Die allegorischen Riesengestalten, die Figuren und Putten scheinen sich den Platz zwischen den lastenden und quellenden Ornamenten durch heftige Bewegungen förmlich erkämpfen zu müssen. Stimmer hat wie die gleichzeitigen italienischen Holzschneider Darstellungen von Gestalten in grossem Formate geliebt und auch hier durch grosszügige Technik ein wirkungsvolles Gesamtbild zu gestalten gewusst, z. B. in den Halbfiguren musizierender Frauen (Musen). Auch den Tonplattendruck hat er in italienischer Art ganz breit und malerisch zu behandeln versucht, ohne jedoch, wie die meisten deutschen Holzschneider, die schwarzen Linien der Zeichnungsplatte überwinden zu können. (Vgl. die „Synagoge" A. 41.) Hans Christoph Stimmer (geb. 1549) war als Formschneider für seinen Bruder tätig; von einem anderen Bruder des Tobias, Abel Stimmer (geb. 1542) sind nur einige Radierungen erhalten. Stimmer Schülers und sein Gehilfe bei der Arbeit für die Buchillustration war Christoph Maurer aus Zürich (1558—1614), der besonders als Glasmaler geschätzt war und auch eine Anzahl Radierungen angefertigt hat.

Diese vorzüglichen, technisch oft geradezu glänzenden Leistungen begabter und leicht schaffender Meister, wie Solis, Amman und Stimmer, sind die letzte kurze Nachblüte des deutschen Holzschnittes, der im XVII. Jahrhundert ganz verfällt und fast ausser Übung kommt. Die Radierung dringt immer weiter in das Gebiet des Holzschnittes ein. Das deutlichste Kennzeichen der künstlerischen Verflachung ist, wie überall auch hier, die starke Betonung des Gegenständlichen der Darstellungen. Das Interesse an der künstlerischen Form und am geistigen Inhalte schwindet gegenüber den rein praktischen Bedürfnissen der Mitteilung von äusseren Tatsachen und von Kunstformeln für den Gebrauch. Diese Tendenz beherrscht den Kupferstich am Ende des XVI. Jahrhunderts vollständig.

Schon Matthias Zündt in Nürnberg (gestorben 1571?) hat hauptsächlich historisch-topographische Ansichten von Städten radiert. Möglicherweise ist Zündt identisch mit dem sogenannten Meister der Kraterographie von 1551, dem Schöpfer sehr fein radierter, geschmackvoll und reich verzierter Vorlagen für Metall-Pokale, Kannen und Schalen. Hans Sibmacher (gest. 1611) verdankt seinen Ruhm nur seinem grossen und kleinen Wappenbuche, die 1605—1609 und 1596 erschienen. Wendelin Ditterlein von Strass-

burg (1550—1599) hat in seiner „Architectura“ von 1593 ein reichhaltiges Musterbuch architektonischer Formen, besonders von Möbeln und dergleichen in frei und breit behandelten Radierungen geschaffen, das lange massgebend geblieben ist. Er hat hierin eine Reihe von Nachfolgern gefunden in Guckeisen, Ebelmann, Gabriel Kramer u. a. Der Ornamentstich schiesst jetzt üppig ins Kraut und beschäftigt zahlreiche Künstler, von denen jedoch keiner auf Originalität der Formen oder der Technik Anspruch machen kann. Der westfälische Goldschmied Anton Eisenhoit (1554—1604) hat sich in Rom vornehmlich mit der Nachbildung von Antiken in Kupferstich beschäftigt.

Die historisch-topographische Schilderung, für die das Interesse an den Zeitereignissen und an den Entdeckungen ein grosses Bedürfnis geschaffen hatte, findet in Franz Hoogenbergh und Theodor de Bry ihre tüchtigsten Vertreter. Franz Hoogenbergh (gest. 1590 in Köln) hat die Kriegsereignisse in Frankreich und in den Niederlanden in einer fortlaufenden Folge von Kupferstichen geschildert und im Jahre 1572 mit Hilfe des Kölner Dechanten Georg Braun oder Bruin ein grosses Werk „Civitates orbis terrarum“ mit trefflichen, fein radierten Städtebildern herausgegeben. Theodor de Bry (Lüttich 1528 bis Frankfurt 1598) und seine Söhne, der geschickte Johann Theodor de Bry (1561—1623) und Johann Israel de Bry (gest. 1611) haben sich durch eine Anzahl sauber, aber trocken gestochener Ornamentstiche, Embleme, Wappenschilder und Bildnisse, vornehmlich aber durch die Herausgabe von Reisebeschreibungen, die mit Illustrationen in Kupferstich reichlich versehen, von 1590—1634 in 25 Teilen erschienen, Berühmtheit erworben.





Marcantonio Raimondi. Allegorische Darstellung. B. 356.

DER KUPFERSTICH IN ITALIEN.

olzschnitt und Kupferstich erfahren im Beginne des XVI. Jahrhunderts eine durchgreifende Veränderung ihrer Stellung in der italienischen Kunst. Das Streben der neuen Zeit nach der Verwirklichung des plastischen Ideals, das ihr vornehmlich durch die Anschauung der Antike lebendig geworden war, wirkt auch auf den bisher wesentlich zeichnerischen, die Formen andeutenden und schematisierenden Stil der graphischen Künste ein. Man beginnt von jeder Darstellung eine vollkommen geschlossene, stark sinnfällige und bis zu einem gewissen Grade auch sinnetäuschende Wirkung zu fordern und wünscht nun auch im Kupferstich nicht mehr bloss eine Zeichnung, sondern ein Bild, das die wesentlichen Eindrücke des monumentalen Kunstwerkes nachahmt, zu sehen. Der Bilddruck konnte dies Verlangen um so eher befriedigen, als die stilbestimmenden Elemente aller bildenden Künste nun immer mehr vom plastischen Gefühl beherrscht wurden, und auch die Farbe hauptsächlich als Mittel

zur Steigerung der plastische Wirkung der Formen dienen musste. Der Kupferstich wird so naturgemäss auf die Reproduktion ausgeführter Kunstwerke hingewiesen. Die selbständig erfindenden Maler-Stecher werden durch diese Tendenz des Kupferstiches und durch die virtuose Ausbildung seiner Technik gezwungen, sich neue, leichter zu handhabende Vervielfältigungsverfahren dienstbar zu machen.

Im XVI. Jahrhundert verlieren die Meisterzeichnungen die grosse Bedeutung als Studienmaterial, die sie im vorhergehenden Jahrhundert besessen hatten. Ausgeführte Kunstwerke, besonders die Antiken, Gipsmodelle und dergleichen treten an ihre Stelle. So verliert der Kupferstich auch dies Gebiet, auf dem er sich bisher selbständig und erfolgreich bewegt hatte, und wird auf die Rolle des Vermittlers beschränkt.

Einzelne Künstler, vor allem Mantegna, hatten solche bildmässige und plastische Wirkungen, wie sie der neue Stil forderte, schon mit ihrer zeichnerischen Kupferstichtechnik zu erzielen vermocht. Im allgemeinen konnte die Technik den neuen Anforderungen aber nur durch ein neues System der Formenbehandlung gerecht werden. Es wurde schon oben darauf hingewiesen, wie man um die Wende des Jahrhunderts die Umrisse der Holzschnitte mit Tonschraffierungen zu füllen beginnt, wie einzelne Stecher in Venedig, Mailand und Bologna sich bemühen, den Kupferstich aus einer schraffierten Zeichnung in ein wirkliches Bild umzugestalten. Fast alle diese Versuche gehen von der deutschen Technik aus, die der italienischen in der Systematisierung weit vorangeeilt war. Von der deutschen Grabstichelkunst, von Dürers Arbeiten nimmt auch derjenige italienische Meister seinen Ausgangspunkt, der in klarer Erkenntnis der Wege zu den neuen Zielen der italienischen Technik eine neue und selbständige Richtung gegeben hat, und der für die gesamte weitere Entwickelung der graphischen Künste von massgebendem Einfluss geworden ist.

Marcantonio Raimondi ist in Bologna, wahrscheinlich um 1480 geboren und in der Werkstatt Francesco Francias ausgebildet worden. Um 1504, als Giovanni Filoteo Achillini, dessen Bildnis Marcanton auch gestochen hat, sein „Viridario“ schrieb, muss er, wenigstens in Bologna, schon ein angesehener Stecher gewesen sein, da seine Kunst in dem Buche lobend hervorgehoben wird. Wir kennen datierte Stiche Marcantons erst seit dem Jahre 1505 (Pyramus und Thisbe, B. 322), einige undatierte Blätter müssen aber schon vorher ausgeführt worden sein. Besonders die Darstellungen mit einfach schraffiertem Grunde, wie

der h. Sebastian (B. 109), der Jüngling, der am Fusse verwundet ist (B. 465), der Kairos (B. 380), Orpheus und Eurydice (B. 282) sind ohne Zweifel vor 1505 entstanden, ferner wohl auch das Parisurteil (B. 339), Apollo mit drei Musen oder Grazien (B. 398), in denen die Landschaft noch ganz dürftig, ohne Dürersche Motive behandelt ist, und die Allegorie (B. 399) mit der Ansicht von Bologna. Marcanton bewegt sich im Stil der Zeichnung durchaus in den Bahnen Francias, dessen Kompositionsweise, Typen und Gewandbehandlung er mit grosser Sorgfalt, aber ohne Selbständigkeit, ja sogar ohne besondere Geschicklichkeit nachahmt. Auf andere Vorbilder, falls er deren, wie behauptet wird, benutzt haben sollte, braucht daneben kein Gewicht gelegt zu werden. Die Antike, der Marcanton sein ganzes Leben lang eine grosse Vorliebe bewahrt hat, beherrscht schon in diesen frühesten Arbeiten seine Phantasie fast vollständig. Er scheint sich also schon zeitig, wahrscheinlich durch gelehrte Vorbildung, in den humanitischen Ideenkreis der Gelehrtenwelt seiner Heimatstadt eingelebt zu haben. Leider ist die Bedeutung der meisten seiner allegorisch-antikisierenden Darstellungen bisher noch unerklärt geblieben.

Schon in diesen frühesten, noch recht dünn und trocken gestochenen Blättern ist die Technik nicht mehr die alte mantegneske, gradlinig schraffierende. Die Taillen sind zwar noch recht steif, beginnen aber schon sich nach den Formen zu runden; sie sind senkrecht oder schräg gegen den Umriss gezogen und in den Schatten durch Kreuzschraffierungen verstärkt. Ohne Zweifel sind schon diese technischen Fortschritte auf das Studium deutscher Werke zurückzuführen. In den Arbeiten der folgenden Jahre seit 1505 lässt sich der unmittelbare und starke Einfluss Dürers besonders schlagend aus den zahlreichen Entlehnungen von Landschaftsmotiven aus Dürer-Stichen, die in fast allen Blättern Marcantons aus dieser Zeit auffallen, nachweisen. Nicht nur aus der lebendigen, aber etwas anekdotenhaften Erzählung Vasaris sondern auch aus den eigenen Werken Marcantons können wir ersehen, welche epochemachende Bedeutung das Studium Dürers für seine Entwickelung als Stecher gewonnen haben muss. Marcanton hat eine Anzahl einzelner Kupferstiche Dürers mit grösster Sorgfalt, allerdings mit mehr Interesse und Verständnis für die Technik und die Formen als für ihren geistigen Inhalt, nachgestochen und auch zwei der grossen Holzschnittfolgen, das Marienleben und die kleine Passion vollständig in Kupferstich kopiert.

Das Marienleben, von dem zwei Blätter 1506 datiert sind, muss voran-

gegangen sein, weil hier Dürers Monogramm überall angebracht ist, während es in den Kopien nach der kleinen Passion, die ja auch erst 1510 vollendet worden ist, wohl infolge der nachdrücklichen Verwahrung Dürers beim venezianischen Senate, fortgelassen wurde. Das Bewusstsein einer unerlaubten Handlung braucht Marcanton im Sinne seiner Zeit dabei nicht gehabt zu haben. Was der Italiener an Dürers Arbeiten studierte, war vor allem die Ökonomie der Linie, die Kunst, die einzelne Taille durch ihre Form, Biegung und Lage für die Modellierung möglichst auszunützen. In seiner autodidaktischen Absicht hat er sich deshalb sehr feinfühlig zumeist an die klaren, kernigen Holzschnitte gehalten. Die Fortschritte Marcantons können wir in diesen Jahren, in denen er die Kopien nach Dürer begann, Schritt für Schritt an genau datierten



Marcantonio Raimondi. Allegorische Darstellung. B. 377.

Blättern verfolgen. Pyramus und Thisbe (B. 322) ist 1505 datiert, die Nymphe mit dem Satyr (B. 319) vollendete er am 2. März (oder Mai?), Apollo und Hyacinth (B. 348) am 9. April, Venus am Meere (B. 312) am 11. September 1506. Die Linien werden kräftiger und klarer, die Töne tiefer und die Formen voller und runder (s. Abb. von B. 377).

In die nächsten Jahre fallen dann die Reisen Marcantons nach Venedig und Florenz. Von seinem Ausfluge nach Venedig berichtet Vasari; für ihn legt auch die phantastische Darstellung (B. 359), die man den „Traum Raffaels“ nennt, in der aber vielmehr ohne Zweifel Gestalten Giorgiones wiedergegeben sind, Zeugnis ab. In Florenz muss sich unser Stecher vor seiner Übersiedelung nach Rom längere Zeit aufgehalten und in das Studium von Michelangelos Karton der Schlacht von Pisa vertieft haben. Er hat nicht nur eine Gestalt aus diesem Werke schon damals gestochen und die Gruppe der „Kletterer“ für einen Stich, den er aber erst später, 1510 in Rom, ausgeführt hat, vorbereitet, er hat auch für den Mars in dem 1508 datierten prächtigen Blatte: Mars, Venus und Amor (B. 345) eine Gestalt Michelangelos benutzt. In die Jahre 1507—1509 gehören noch einige andere Arbeiten der gleichen Stechweise, z. B. die kauernde Venus (B. 313), Apollo in der Nische (B. 333), Mars und Venus (B. 288) und andere mythologische Darstellungen.

Die so errungene zeichnerische und technische Fertigkeit, seine bis dahin in Italien noch nicht erreichte Sicherheit und Kraft der Stichelführung, konnten Marcanton wohl den Mut geben, mit seiner Kunst im Mittelpunkte des Kunstlebens in die Schranken zu treten. 1509 oder 1510 scheint der Künstler nach Rom gekommen zu sein, wo mit seinem Auftreten eine neue Epoche in der Geschichte des Kupferstiches beginnt. Man führt gewöhnlich die Wandlung, die in Marcantons Stil seit dem Beginne seiner Tätigkeit in Rom eintritt, auf seine Beziehungen zu Raffael, dessen sozusagen offizieller Interpret er bald werden sollte, zurück. Es müssen aber vor seiner Annäherung an Raffael noch zwei andere Elemente bestimmend auf ihn eingewirkt haben. Technisch scheinen die Stiche des Lucas von Leyden sein leicht erregbares und äusserst schmiegsames Talent wieder auf neue Wege und Ziele aufmerksam gemacht zu haben. Er bemüht sich in seinen ersten römischen Arbeiten die feinere Strichführung des Holländers, die Zartheit der Übergänge und den hellen, silbrigen Ton seiner Stiche nachzuahmen. Einen äusseren Beweis für sein eingehendes Studium der Werke des Leydener Stechers liefert der Hintergrund in den „Kletterern“

von 1510 (B. 487), der nach einem Blatte des Lucas von Leyden kopiert ist. Besonders in der Zeichnung des lockeren, zarten Baumschlages und der leichten, duftigen Fernblicke in der Landschaft, z. B. im Sündenfall (B. 1), hat er sich die Technik jenes Meisters zum Vorbilde genommen.

Künstlerisch scheint sich vor und neben die Raffaelischen Eindrücke die Beziehung zu Baldassare Peruzzi zu schieben. Man hat neuerdings eine Reihe von Stichen Marcantons mit grosser Wahrscheinlichkeit auf Kompositionen Peruzzis zurückführen können, so z. B. den sogenannten Triumph des Titus (B. 213), für den die Originalzeichnung Peruzzis noch im Louvre bewahrt wird, Orpheus und Eurydice (B. 295), den Satyr und den Faun (B. 294), den Satyr mit dem Kinde (B. 296), das Sternzeichen des Widders (B. 384) und einige schwächere, wohl für den Verkauf schnell und flüchtig ausgeführte Blätter wie die vier römischen Helden (B 188—191).

Der Einfluss Peruzzis und Raffaels auf Marcanton gibt sich vor allem darin zu erkennen, dass seine Technik die herb-plastische fast metallische Schärfe, die seine Arbeiten bis etwa 1509 zeigen, überwindet und nach Weichheit der Formenverbindungen und farbiger Abstimmung der Töne zu streben beginnt. Durch das eingehende Studium der römischen Meister befreit sich Marcanton aber auch von den Angewöhnungen der francesken Manier und bildet sich einen grosszügigen, aber doch sehr präzisen und feinfühligen Zeichenstil aus. Raffael verdankt er vor allem die Verfeinerung seines künstlerischen Formgefühls und die staunenswert rasche Entwickelung seines zeichnerischen Talentes. Als sein treuester und gefühlvollster Interpret hat er seinerseits ausserordentlich zur Verbreitung der glänzenden Herrschaft des Urbinaten beigetragen.

Erst einige Zeit nach seiner Ankunft in Rom scheint Marcanton in ein festes Arbeitsverhältnis zu Raffael getreten zu sein. Wie weit Raffael die Vorlagen für den Stecher ausführte oder von seinen Schülern vorbereiten liess, ist schwer mit Sicherheit festzustellen. Es scheint aber aus einigen Fällen, in denen Originalzeichnungen Raffaels zu Kompositionen, die Marcanton gestochen hat, sich erhalten haben, hervorzugehen, dass dem Stecher nur flüchtige Skizzen in die Hand gegeben wurden, aus denen er sein Bild zusammenzusetzen und in allen Details selbständig auszuarbeiten hatte. Dafür spricht auch, dass Marcanton die Hintergründe ganz selbständig nach eigenem, oft nicht einwandfreiem Gutdünken hinzugefügt hat. Wenn dem so ist, dann kann man von Marcantons zeichnerischem Geschick, von seiner Formkenntnis und vor allem von seiner



Marcantonio Raimondi. Lucretia.

Feinfühligkeit schwer hoch genug denken. Jedenfalls hat Marcanton besonders in der früheren Zeit fast immer nicht nach den ausgeführten Werken des Meisters, sondern nach vorbereitenden, von der endgiltigen Fassung der Kompositionen oft bedeutend abweichenden Zeichnungen gearbeitet. Man kann seine Stiche also nicht eigentlich Reproduktionen, sondern nur freie, aber ganz stilgemässe Übertragungen, Paraphrasen der Werke des Malers nennen. Er scheint mehr die Zeichnungen zu Gemälden für seine Arbeit benutzen als die Gemälde selber nachbilden zu wollen.

Das erste Jahrzehnt seines Aufenthaltes in Rom bis zum Tode Raffaels bezeichnet den Höhepunkt der Tätigkeit Marcantons. Besonders in den ersten fünf Jahren arbeitet er mit der allergrössten Liebe und Sorgfalt. Zu den frühesten römischen Stichen gehören, ausser den schon erwähnten Kletterern nach Michelangelo von 1510 (B. 487) und dem Sündenfall, die Dido (B. 187), die Lucretia (B. 192 s. Abb.) und der bethlehemitische Kindermord (B. 18). Dieser Stich, der, nach den erhaltenen Zeichnungen in Windsor und im British Museum zu urteilen, von dem Künstler sehr selbständig aus Studien Raffaels zusammengestellt worden ist, scheint so starken Absatz gefunden zu haben dass er ihn sehr bald noch einmal wiederholen musste (B. 20). Man halt gewöhnlich das eine oder das andere Blatt für eine Kopie von der Hand eines anderen Stechers. Wie in anderen Fällen, z. B. bei der Madonna mit der Leiche Christi (B. 34 und 35), zeigt aber auch hier der eine Stich (B. 20) dem anderen (B. 18) gegenüber nur eine Weiterentwickelung derselben persönlichen Stecherhandschrift zu grösserer Freiheit der Zeichnung und zu malerischer Breite.

Ungefähr aus derselben Zeit stammen die Philosophie (B. 381), die Poesie (B. 382), die Madonna in Wolken (B. 47), der Apollo (B. 344), Venus und Amor (B. 311), Venus sich abtrocknend (B. 297) und der Puttentanz (B. 217), die vorzüglichsten Meisterschöpfungen Marcantons und Raffaels, in dessen Kunst er sich hier mit innigster Begeisterung vertieft. Die koloristische Tendenz in Raffaels Schaffen spiegelt sich stärker in einigen anderen, nicht minder vortrefflichen Stichen, wie in dem Martyrium der h. Felicitas (oder Caecilia, B. 117), und im „Morbetto", der phrygischen Pest nach der Erzählung in Virgils Aeneis (B. 417). Eine merkwürdige Rekonstruktion nach Motiven antiker Denkmäler, die von Raffael herrühren soll, ist das grosse Parisurteil (B. 245); eine Komposition Raffaels ähnlicher Art ist das sogenannte „Quos ego" (B. 352), eine Reihe von Szenen aus dem Anfange der Aeneis. Auch das prächtige

Bildnis des Pietro Aretino (B. 513) muss um diese Zeit, etwa 1516, entstanden sein.

Seit 1515 benutzt Marcanton zur Bezeichnung seiner Stiche häufiger ein leeres Täfelchen, das er wohl Dürer nachgemacht hat. Sein Monogramm, dessen Zusammensetzung in den ersten Zeiten noch schwankte, behält seine dann festgestellte Form, eine Zusammenziehung der Buchstaben MAF, auch neben der Tablette bei. Eine Reihe der besten Stiche ist aber ganz ohne Bezeichnung geblieben. Um diese Zeit vollzieht sich eine neue Wandlung in Marcantons Technik. Von der überaus zarten und engen, silbrig tönenden Strichführung der Zeit von etwa 1510—1515 geht er zu einer gröberen und trockneren Manier über. Die einzelnen Linien werden dicker und länger, klarer von einander geschieden, gewundener, aber doch lebloser geführt, die Schatten sind sehr tief und satt und schärfer gegen die Lichter abgehoben. Das ganze Verfahren der Formenbildung wird summarischer, auf die schnellere Ausfüllung grosser Flächen berechnet. Jetzt scheint auch die Arbeit der Schüler, die zahlreich in Marcantons Werkstätte lernend und helfend tätig waren, sich geltend zu machen.

Charakteristisch für den Stil dieser Zeit sind die grossen Blätter nach Raffaels Zeichnungen, wie die „fünf Heiligen" (B. 113) und die Pietà (B. 37). die Stiche nach Entwürfen zu den Stanzen, den Loggien, den Farnesinafresken und den Teppichkartons, wie der Parnass (B. 247), Joseph und die Potiphar (B. 9), Amor und die Grazien (B. 344), Mercur (B. 343), Jupiter Amor küssend (B. 342, s. Abb.), Galathea (B. 350), die Predigt Pauli (B. 44); dann nach Tafelgemälden die heilige Caecilia (B. 116), die Madonna mit dem Palmbaum (B. 62), die sogenannte Madonna mit dem langen Schenkel (B. 57), ferner die Folgen der Apostel (B. 64—76) und der kleinen Heiligen (B. 124—184), nach Antiken die Cleopatra (Ariadne? B. 210), das Trajansrelief (B. 361), die drei Grazien (B. 340), Herkules und Antäus (B. 346), Pallas (B. 337) u. a. m.

Manche von diesen Stichen mögen erst nach Raffaels Tode entstanden sein, mit dem Marcantons unselbständige Natur ihren künstlerischen Halt verloren zu haben scheint. Ausser den Antiken liefern ihm nun Raffaels Schüler Vorlagen. Die Übertreibungen in Formen und Bewegungen, die ihre Werke kennzeichnen, reflektierten in Stichen, wie dem nackten Manne, der eine Säulenbasis schleppt (B. 476) und Herkules und Antaeus (B. 346). Für Marcantons letzte Zeit sind gegenständlich bezeichnend seine vielbesprochenen, aber nur in Fragmenten erhaltenen Illustrationen zu Aretinos „Sonetti lussuriosi", die ihn ins Gefängnis

brachten. Seine umfangreichste Arbeit ist das 44×58 cm grosse Martyrium des heiligen Laurentius (B. 104) nach Baccio Bandinelli, die zu einem hässlichen, aber vom Papste zugunsten Marcantons entschiedenen Zank zwischen den beiden Künstlern Anlass gab.

Neben den grossen Stichen in der gröberen, für die Massenwirkung be-



Marcantonio Raimondi. Jupiter Amor küssend. Ausschnitt.

rechneten Technik, hat Marcanton in seiner letzten Zeit aber auch eine Reihe ganz kleiner Blätter in äusserst feiner, der Radierung ganz ähnlicher Manier gearbeitet; ja einige dieser Platten sind ohne Zweifel ganz radiert oder wenigstens mit Beihilfe der Radierung ausgeführt. Er scheint hierbei mehrfach Zeichnungen Andreas del Sarto benutzt zu haben. Dieser Art sind z. B. David (B. 11), Jupiter, Mars und Diana (B. 253—255), der Satyr mit dem Kinde (B. 281),

die beiden Astronomen (B. 366), die drei Doktoren (B. 404), Amadeus Berrutus mit Austeritas, Amicitia und Amor (B. 355) und zahlreiche andere allegorische Darstellungen (s. Abb. S. 258). Von dem einzigen Versuch Marcantons im Holzschnitt ist schon oben die Rede gewesen. Bei der Plünderung Roms im Jahre 1527 soll Marcanton seine ganze Habe verloren und sich nach Bologna geflüchtet haben, wo er bald darauf gestorben sein muss, denn im Jahre 1534 wird von ihm schon als von einem Verstorbenen gesprochen.

Marcantons hauptsächliches Verdienst für den Kupferstich liegt darin, dass er im Anschlusse an Dürer ein eigenartiges italienisches System der Technik ausgebildet hat. Die klar ausgearbeiteten Taillen schmiegen sich in freier Rundung der Form an und schliessen sich zu beweglichen Tönen zusammen, durch die die Formen plastisch gestaltet und die farbigen Gegensätze herausgehoben und verbunden werden können. Durch diese mannigfaltigen Töne der geschlossenen und doch durchsichtigen Schattenmassen liessen sich Raum- und Farbenwirkung der Gemälde bis zu einem gewissen Grade treu wiedergeben. Im Gegensatze zu dem wesentlich zeichnerischen Stil des älteren italienischen und des deutschen Kupferstiches, der die Formen von vorherein auf die linearen Elemente reduziert, wird hier zum ersten Male in bewusster Absicht die Wiedergabe von Werken der monumentalen Kunst mit ihren spezifischen Wirkungen erstrebt. Von Marcantons Technik nimmt daher der Reproduktionsstich seinen Ausgangspunkt. Sein Einfluss ist äusserst tiefgehend und weitgreifend gewesen. Man kann vielleicht sagen, dass Dürer der Lehrer, Marcanton das Vorbild für die Stecher der folgenden Generationen geworden sei.

Schon in Bologna hatte Marcanton in Jacopo Francia (geb. vor 1487, gest. 1557), einem Sohne seines Meisters Francesco Francia, einen Genossen und Nachahmer gefunden. Die mit J. F. bezeichneten Stiche, die man, wie einige unbezeichnete gleichartige Blätter, für Arbeiten Jacopos ansieht, schliessen sich meist der früheren Manier Marcantons an, sind aber besser gezeichnet und weicher und zarter gestochen und deshalb ohne Zweifel später entstanden als Marcantons frühe Bologneser Stiche. Als Jacopos vorzüglichste Arbeit kann man die Lucretia (B. 4) bezeichnen; ein früheres Werk scheint der Bacchuszug (B. 7) zu sein, der noch etwas strenger und steifer behandelt ist. Unter den späteren Stichen, die Francia zugeschrieben werden, befinden sich Kopien nach Marcanton, wie Christus beim Pharisäer Simon (Pass. 8).

Eine eigentliche Schule scheint sich um Marcanton erst in Rom gebildet

zu haben. Agostino dei Musi aus Venedig, daher meist Agostino Veneziano genannt (tätig 1514—1536), dem man unter Marcantons Schülern die erste Stelle einzuräumen pflegt, muss seine stecherische Ausbildung schon in Venedig erhalten haben. Mehrere mit seinem Monogramm A. V. und den Jahreszahlen 1514 und 1515 bezeichnete Stiche, zum Teil Kopien nach Giulio Campagnola, nach Jacopo de' Barbari und Dürer, sind noch ganz in der feinen, dünnen venezianischen Manier ausgeführt. In Florenz trat er dann mit Andrea del Sarto in Beziehung, den er aber mit seinem Stiche nach dem von Engeln betrauerten Heiland (B. 40, datiert 1516), sehr wenig befriedigt haben soll. Wir werden das wohl glauben dürfen, da die sehr zarte, matte Technik dieses stecherisch vorzüglichen Blattes den plastischen und malerischen Qualitäten des Vorbildes durchaus nicht gerecht werden konnte. Erst in Rom, wohin er sich noch 1516 begeben haben muss, konnte Agostino sich in der Schule Marcantons für solche Aufgaben vorbereiten. Er arbeitet nun vornehmlich nach Raffael und nach der Antike, später nach Giulio Romano, Baccio Bandinelli u. a. Wie die übrigen Schüler Marcantons hat auch er eine Reihe von Werken des Meisters nachgestochen. Zu seinen umfangreichsten und besten Stichen gehört das sogenannte Stregozzo (la Carcasse B. 426), die Darstellung eines Hexenzuges, die meist Marcanton selber zugeschrieben wird. In der letzten Zeit seiner Tätigkeit sticht er eine Reihe von Architekturteilen, Vasen und einige grosse Bildnisse. Agostinos Arbeiten sind sehr ungleich, manchmal technisch nicht ohne Glanz, aber in der Zeichnung fast immer oberflächlich und glatt.

Auch Marco Dente aus Ravenna, der 1527 beim Sacco von Rom seinen Tod gefunden hat, ist nur als Techniker tüchtig. Manche der Marcanton zugeschriebenen Blätter mögen von ihm herrühren, wie z. B. die Madonna mit dem Fische (B 54). Er ist gewiss nicht nur Marcantons Schüler sondern auch sein Gehilfe gewesen und hat höchst wahrscheinlich an vielen der späteren Werke des Meisters mitgearbeitet. Besonders vorzügliche Stiche hat er nach Antiken ausgeführt und mit seinem Monogramm aus R S (Ravennas sculpsit?) oder mit seinem Namen: Marcus Ravenas bezeichnet, z. B. die Laokoongruppe (B. 353), die er noch ohne die Restaurationen, augenscheinlich nach einer am Fundorte selber gefertigten Zeichnung wiedergibt, ein antikes Relief in Ravenna, Putten mit den Emblemen Neptuns (B. 242), und die Marcaurelstatue (B. 515). Er kommt in seiner Technik Marcanton sehr nahe, modelliert aber viel weichlicher und setzt die tiefen, satten Schattenmassen sehr stark gegen die Lichter ab.

In Marcantons Werkstatt scheint auch der Stecher, der seine Blätter mit B. oder B. V. und einem Würfel bezeichnet, gearbeitet zu haben. Man hat den Künstler, der um 1522—1533 in Rom tätig gewesen ist, mit einem von alter Tradition genannten natürlichen Sohne Marcantons, Benedetto Verini, identifizieren wollen. In seiner Technik schliesst er sich dem späteren Stile Marcantons an, in der Zeichnung ist er durchaus Nachahmer raffaelischer Formen. Sein Werk ist stilistisch und technisch einheitlicher als das der anderen Gehilfen Marcantons. Eine Folge von Illustrationen zur Psychesage, an der auch Agostino Veneziano mitgearbeitet hat, scheint durch Raffaels Fresken in der Farnesina angeregt worden zu sein.

Als der selbständigste und talentvollste Stecher, der aus der Marcantonschule hervorgegangen ist, muss Giovanni Jacopo Caraglio, der sich bald Parmensis bald Veronensis nennt, bezeichnet werden. Er soll 1500 in Parma geboren sein, 1539 als Stein- und Stempelschneider in die Dienste des Königs von Polen getreten und 1570, kurz nach seiner Rückkehr von dort, gestorben sein. Caraglio stach nicht nur nach Zeichnungen Raffaels und seiner Schule sondern häufig auch nach Parmigianino und Giov. Batt. Rosso, deren schlanke, gezierte Formen und sinnlich überreizte Empfindungen er mit seiner überaus feinen, gleichmässigen und geschmeidigen Technik vorzüglich zum Ausdruck zu bringen verstand, so in einer Folge der Gottheiten (B. 24—43 von 1526), in einer anderen mit sehr freien Darstellungen der Götterliebschaften (B. 9—23), in den Taten des Herkules (B. 44—49) und anderen mehr. Caraglio zeichnet sehr sicher und pikant und weiss durch geschickte Schattendrucker den Formen im Sinne seiner Vorbilder Reiz zu geben. Seine Stichelführung mit ganz feinen, engen, stark gerundeten Taillen scheint vielen nordischen Stechern des XVI. Jahrhunderts als Vorbild gedient zu haben. Gute Drucke seiner häufig lasciven Stiche sind höchst selten.

In den zahlreichen, überaus flüchtig und fehlerhaft gezeichneten Stichen des Giulio Bonasone aus Bologna, der 1531—1574 tätig war, erscheint die kernige Technik Marcantons vollkommen verweichlicht und entnervt.

Der Betrieb des Kupferstichs in Rom wird nach dem Tode Raffaels und nach dem Fortzuge Marcantons immer geschäftsmässiger und unkünstlerischer. Die starke Nachfrage nach Reproduktionen der berühmten Werke Raffaels und Michelangelos und antiker Bildwerke begünstigt die massenhafte Herstellung geringer Arbeiten, die spekulative Unternehmer von flinken Stechern ausführen lassen. Aus diesem Verfahren entwickeln sich die Anfänge des modernen Kunstverlags und Kupferstichhandels. Schon Raffaels Faktotum

Baviera (oder Bavera) aus Bologna, der besonders geschickt im Drucken war, hatte begonnen, die Stiche Marcantons und anderer Künstler nach Raffaels Kompositionen kaufmännisch zu verwerten. Um die Mitte des XVI. Jahrhunderts betreibt der Stecher Antonio Salamanca aus Mailand und neben und nach ihm Antonio Lafreri aus Burgund, Giovan Giacomo Rossi, Tommaso Barlacchi, Nicolo Nelli, Claudio Duchetti und andere mehr in Rom dies Geschäft ganz berufsmässig und systematisch. Sie kaufen ältere Platten auf, versehen sie mit ihrer Namensunterschrift, ihrer „Adresse", und bringen die Abdrücke zusammen mit Blättern eigener Arbeit in den Handel. Sie geben daneben aber auch neue Platten in Arbeit, beschäftigen wohl gar einzelne Meister oder Werkstätten ganz mit der Herstellung der begehrten Stiche für ihren Verlag.

Dass die künstlerische Auswahl der Stoffe und die Qualität der Arbeit durch dies merkantile System auf ein bedenkliches Niveau sinken musste, liegt auf der Hand. Bei der grossen Mehrzahl derartiger Erzeugnisse kommt neben dem gegenständlichen Interesse das künstlerische für die Käufer wie für die Stecher wenig mehr in Betracht. Den archäologischen und historischen Studien wird besonders Rechnung getragen durch Abbildungen von Antiken, Architekturen, Rekonstruktionen, durch Darstellungen von Örtlichkeiten und Ereignissen und durch Bildnisse berühmter Personen der Vergangenheit und Gegenwart, die oft in langen historischen Serien veröffentlicht werden.

Nur einzelne der zahlreichen Kupferstecher, die für die Befriedigung solcher Bedürfnisse tätig sind, verdienen als verhältnismässig tüchtiger eine Erwähnung. Enea Vico aus Parma (tätig um 1541—1567) hat ausser einer Masse flüchtiger Arbeiten, besonders in seiner früheren Zeit, eine Reihe feinerer Blätter nach Raffael, Michelangelo, Parmigianino, Bandinelli, nach Antiken und besonders einige sehr gute Bildnisse ausgeführt. Seine in den früheren Arbeiten kräftigere und breitere Schraffierung wird später sehr fein zugespitzt und stark gerundet, seine Technik hat ein kalligraphisch sauberes, gelecktes Aussehen. Sehr unternehmend und fleissig war auch der Franzose Nicolas Beautrizet (Beatricetto) aus Lothringen, der um dieselbe Zeit eine grosse Anzahl umfangreicher Blätter, besonders auch das jüngste Gericht nach Michelangelo in 11 Platten, und eine Reihe römischer Denkmäler für Lafreris Verlag gestochen hat. In ähnlicher Weise arbeiten in Rom ausser vielen anderen z. B. Nicolò della Casa aus Lothringen, Giov. Battista Cavalieri und Mario Cartaro. Dem Geschmacke der Zeit entsprechend wird Michelangelo von diesen Stechern Raffael gegenüber stark bevorzugt.

Der effektsüchtige, illusionistische Stil der Raumdekoration, mit dem Giulio Romano in Mantua die edlen Meisterwerke Raffaels zu überbieten sucht, gibt einigen Mantuaner Stechern die Anregung zu einer energischen Weiterbildung der Marcantonschen Technik. Giovanni Battista Sculptor (geb. 1503, gest. 1575), der älteste dieser Mantuaner Stecherfamilie, die sich um Giulio Romano gruppiert, soll die reizvollen Stuckornamente im Palazzo del Te ausgeführt haben. Nur etwa 20 Stiche, alle nach Zeichnungen Giulio Romanos oder in seinem Stile aus den Jahren 1534—1539 sind von ihm bekannt. Seine Stichelführung, die an die spätere Marcantonsche Technik anknüpft, zeichnet sich durch Sorgfalt, Kraft und Glanz aus. Seine Tochter Diana Sculptor, die um 1588 starb, stach zuerst nach Giulo Romano in etwas trockenerer und weniger korrekter Manier, besonders ein grosses Blatt nach Giulios Hochzeit der Psyche. Später ging sie nach Rom und reproduzierte Gemälde der damaligen Modemaler Raffaello da Reggio und Zuccari. Unbedeutender und kleinlicher ist die Art ihres Bruders Adamo Sculptor (um 1566—1577 tätig), der sich den deutschen Kleinmeistern nähert.

Zur Familie der Sculptor pflegte man früher auch Giorgio Ghisi (geb. in Mantua 1520, gest. ebenda 1582) zu rechnen, er scheint aber mit ihnen nur künstlerische Beziehungen gehabt zu haben. Er soll längere Zeit in Rom besonders als Waffengraveur tätig gewesen sein. Ghisi ist der vorzüglichste Interpret der Kunst Giulio Romanos geworden, dessen geschwollenen, skulpturalen Stil er, obwohl kein sehr sicherer Zeichner, mit seiner Technik vortrefflich wiederzugeben versteht (s. Abb.). Er strebt offenbar, die Grosszügigkeit der Marcantonschen Technik zu bewahren und sie dabei in der Detailbehandlung zu verfeinern, die Modellierung durch Verdünnung und Zuspitzung der Linien und besonders durch Verwendung zahlreicher Punkte weicher und üppiger zu gestalten. Ohne Zweifel hat er hierfür manches den deutschen Kleinmeistern abgesehen. Ausser zahlreichen Kompositionen Giulio Romanos hat Ghisi auch Raffaels Disputà und die Schule von Athen, das jüngste Gericht von Michelangelo auf 11 grossen Platten gestochen, ferner nach Luca Penni, Perino del Vaga und nach seinem Bruder Teodoro Ghisi, der wie er selber Schüler Giulio Romanos gewesen ist. Ghisi ist auch in Antwerpen für den niederländischen Stecher und Verleger Hieronymus Cock, mit dem er in Rom erfolgreich in Wettstreit getreten war, tätig gewesen.

Der letzte bedeutende Vertreter der in der Marcantonschule ausgebildeten

Technik ist Martino Rota aus Sebenico in Dalmatien, der zwischen 1558 und und 1586 arbeitete. Seine Stiche besitzen eine bewunderungswürdige Sauberkeit und Gleichmässigkeit der Linienführung und prächtigen Glanz der Töne. Sein vielgerühmtes Meisterwerk ist ein kleiner, äusserst fein durchgeführter Stich



Giorgio Ghisi. Der Sieg. Obere Hälfte.

nach Michelangelos jüngstem Gericht (1569). Er hat auch Dürer kopiert (1566) und einige sehr gute Stiche nach Tizian, z. B. dem Petrus Martyr, ausgeführt, ferner eine Reihe vorzüglich feiner Bildnisse, die manchmal, trotz einer gewissen Trockenheit, an Bartel Beham erinnern. In seiner späteren Zeit scheint er schon von der niederländischen Technik beeinflusst worden zu sein.

Marcanton hatte seinen Vorlagen gegenüber in der Komposition und in der Detailbehandlung noch grosse Selbständigkeit zu bewahren vermocht, die Konsequenz seines Strebens nach treuer Wiedergabe des Eindruckes der Monumentalwerke bringt aber naturgemäss die folgenden Stechergenerationen nach und nach vollständig in Abhängigkeit von ihren monumentalen Vorbildern. Zumal nun durch das Übergewicht, das die venezianischen Schulen gewinnen, die koloristischen Tendenzen sich in der italienischen Kunst wieder stärker geltend machen, wird auch der Kupferstich dazu gedrängt, seiner Technik durch eine gesteigerte Ausnutzung ihrer Mittel neue malerische Wirkungen abzugewinnen. Um diesen Bestrebungen nach einem monumentalen Reproduktionsstil, wie er den Kupferstechern seit Marcanton vorschwebte, zu durchschlagenden Erfolgen zu verhelfen, bedurfte es aber wieder des unmittelbaren Eingreifens selbständiger Malertalente. Diese neue Anregung empfängt der Kupferstich in erster Linie durch die Carracci. Ihnen ist aber einerseits durch die niederländischen Stecher, besonders durch Cornelis Cort vorgearbeitet worden, andrerseits in Italien selber durch die hier eifrig gepflegte Radierung, die ja durch ihre freie Behandlung der Linie leichter farbigen Effekten nachgehen konnte.

Radierte Arbeiten lassen sich schon im Werke Marcantons mit Sicherheit nachweisen, sie sind aber noch ganz in der Art der Grabsticheltechnik ausgeführt. Mit ganz anderer künstlerischer Freiheit und Kühnheit behandelt der Maler Francesco Mazzuola genannt Parmigianino (Parma 1504—1540), der geistvolle und sensible Nachfolger Correggios die Ätztechnik. Wie er in seinen Gemälden die natürlichen Formen vergewaltigt, um die überreizte Empfindsamkeit seiner überschlanken und zarten Gestalten zum Ausdrucke zu bringen, so führt er auch in der Radierung die Linie mit einer genialen Flüchtigkeit, die fast affektiert aussieht. Technisch sehr unvollkommen, entbehren seine Radierungen in ihrer kecken, trotz aller Manieriertheit treffenden und ausdrucksvollen Andeutung der Formen für den Liebhaber seiner Kunst nicht eines starken Reizes. Seiner Kunstweise war diese Technik durchaus gemäss. Er hat nur eine kleine Anzahl von Blättern radiert, unter denen die Grablegung und die Anbetung der Hirten die bedeutendsten sind. (S. die Abb. nach der Verkündigung B. 2.)

Auch bei Parmigianinos Schülern und Nachfolgern behält die Radierung ganz den Charakter der flüchtigen, mit langen Strichen gezeichneten Skizze. Die Anfänge der Radierung haben also mit denen des künstlerischen Kupferstiches

in Italien grosse Ähnlichkeit. Parmigianino hat Schule gemacht auch mit seiner anscheinend ganz persönlichen Manier der Radierung. In seiner Weise und z. T. auch nach seinen Radierungen und Zeichnungen hat Andrea Meldolla genannt Schiavone (geb. in Sebenico 1522? gest. in Venedig 1563) eine grössere Anzahl skizzenhaft hingeworfener Darstellungen von grosser Lebhaftigkeit der Bewegungen und Weichheit der Formen radiert oder mit der Schneidenadel gestochen. Sie sind mit den Buchstaben A M signiert. Eine Reihe mythologischer Darstellungen und Bildnisse in ornamentalen Umrahmungen, die offenbar als Vorbilder bestimmt waren, sind in etwas sorgfältigerer und regelmässigerer Radierung ausgeführt und, vielleicht erst später vom Verleger, mit seinem vollen Namen Andrea Schiavone bezeichnet worden. Früher glaubte man irrtümlich, dass Andrea Meldolla und Andrea Schiavone zwei verschiedene Personen seien. Ein Schüler Parmigianinos muss der Künstler gewesen sein, der eine Reihe von Blättern mit den Buchstaben F. P. bezeichnet hat, die entweder seinen Namen oder den seines Meisters, des mutmasslichen Erfinders der Darstellungen (Franciscus Parmensis), andeuten sollen.



Francesco Parmigianino. Die Annunciata.

Ausser diesen und anderen unmittelbaren Schülern empfängt noch eine zweite Gruppe von Radierern ihre Anregung von Parmigianino. Es sind dies die Maler und Stuckdekorateure, deren Tätigkeit sich auf die Ausschmückung des Schlosses von Fontainebleau konzentriert hat. Diese Schule von Fontainebleau geht ganz im französischen Geist auf, ihr Stil wird von Franzosen aufgenommen und weitergebildet, aber ihren Ursprung hat sie in Italien. Der erste Künstler, der von König Franz I. nach Fontainebleau

berufen wurde, war der Florentiner Giov. Battista Rosso; neben und nach ihm wurde Francesco Primaticcio der massgebende Meister und der Leiter der Arbeiten. Der Stil Giulio Romanos verbindet sich bei ihm mit Parmigianinos Formen, die dem französischen Ideal nahe standen, zu sehr manierierten, aber dekorativ wirkungsvollen und sinnlich gefälligen Bildungen. Primaticcio selber schreibt man nur eine Radierung zu, und auch diese nur vermutungsweise, aber von seinen zahlreichen italienischen, niederländischen und französischen Gehilfen haben mehrere die mythologischen und ornamentalen Darstellungen des Meisters und seiner Schule durch die Radierung vervielfältigt. Ihre Strichführung ist sehr zart, aber bestimmt und in zusammenhängenden Zügen, nicht so skizzenhaft und gesucht flüchtig wie die Parmigianinos. Dickere Linien wirken hier sehr grob, aber die feine, scharfe Nadelarbeit hat trotz der gekünstelten Verbindung von Zierlichkeit der Form mit übermässiger Kraft der Bewegungen, trotz aller Manieriertheit einen gewissen Reiz.

Von den Autoren dieser zum grossen Teil unbezeichneten Blätter sind uns nur wenige bekannt, so der auch als Holzschneider vorzügliche Antonio Fantuzzi aus Trento, der um 1542—1545 eine Reihe von Radierungen nach Parmigianino, Rosso, Primaticcio, Giulio Romano u. a. angefertigt und bezeichnet hat, Domenico del Barbiere aus Florenz, der 1540—1565 in Fontainebleau tätig war, Vincenzo Caccianemici und der Meister L. D., den man irrtümlich mit dem Maler Léonard Thiry identifiziert hat. Die französischen Radierer dieser Schule leiten dann den Stil der italienischen Meister vollends in die Bahnen des gallischen Geschmackes über.

Um so energischer wird der nationale und lokale Charakter ihrer Kunst von der Gruppe der Venezianer und der Veroneser Radierer und Stecher betont. Ihre Beziehungen zur Schule von Parma und Bologna sind nicht klar, sie scheinen jedenfalls eher auf technischem als auf künstlerischem Gebiete zu liegen. Den geistigen Mittelpunkt dieses Kreises bildet Tizian. Er selber scheint sich nicht an der Arbeit beteiligt zu haben, denn die traditionellen Zuschreibungen einzelner Blätter sind ohne weiteres von der Hand zu weisen. Dasselbe gilt von den Radierungen, die für Werke Rocco Marconis oder Tintorettos ausgegeben werden. Tizian hat seine persönliche Teilnahme, wie wir sehen werden, mehr dem Holzschnitte zugewandt. Trotzdem ist der Einfluss seiner Kunst auch für den Kupferstich bedeutend genug gewesen.

Der Maler und Stuckateur Giovanni Battista Franco genannt Semolei

(geb. in Venedig oder Udine 1498 oder 1510, gest. in Venedig 1561) folgt in seiner Vorliebe für die florentinischen und römischen Meister und für die Antike vielfach noch den Traditionen der Marcantonschule. Er verbindet auch mit der Radierung die Grabstichelarbeit, aber seine Formengebung ist in ihrer fliessenden Weichheit und üppigen Rundung durchaus venezianisch. Ein Verwandter des Giov. Battista scheint Giacomo Franco, der als Stecher und Verleger mit ihm in Beziehung steht, gewesen zu sein. Als ein Schüler Tizians und Torbidos wird der Veronese Giovan Battista d' Angeli (oder Angolo) del Moro, der um 1550 tätig war, bezeichnet. Es sind von ihm 43 Radierungen nach Parmigianino, dessen lockere Technik er nachzuahmen sucht, nach Tizian und nach eigenen Zeichnungen erhalten. Sein Sohn und Schüler Marco hat ebenfalls einige Radierungen hinterlassen. Die Brüder Giovan Battista und Giulio Fontana aus Verona, um 1559—1580 tätig, schöpfen hauptsächlich aus dem Schatze Tizianischer Erfindungen. Von besonderem Interesse ist unter ihren 72 mit dem Grabstichel überarbeiteten Radierungen die Schlacht bei Cadore nach Tizians zerstörtem Gemälde. Breit und kräftig, ohne Grabstichelarbeit sind die schwungvollen Darstellungen des Paolo Farinati aus Verona (1525 bis nach 1604) ausgeführt; sein Sohn Orazio hat ebenfalls einige interessante radierte Arbeiten veröffentlicht. Die Tätigkeit des Jacopo Palma giovine (1544—1628) ragt schon in das XVII. Jahrhundert hinein, seine immerhin noch feste Technik ist aber durchaus cinquecentistisch. Der glatten, langgezogenen Strichführung Parmigianinos gibt er mehr Nerv und Tönung, um den Rest von Kraft, den das venezianische Kolorit in seiner Kunst noch bewahrt hat, zur Geltung zu bringen. Seine etwa 27 radierten Studien wurden nach seinem Tode gesammelt und mit anderen Blättern 1636 als „Regole per imparare a disegnare" herausgegeben.

Als selbständige und interessante Maler-Radierer sind hier noch hervorzuheben die Bolognesen Bartolomeo Passarotti (gest. 1592), der 25 Blätter leicht und kühn in sehr dünnen, rundlichen Strichen radiert hat, und Camillo Procaccini (1546—1626), von dem nur fünf geistreiche Radierungen, in denen er sich manchmal Barocci nähert, bekannt sind. In Rom hat Bernardino Passari (um 1577—1583) eine grössere Anzahl (78) Blätter in Radierung und Stich ausgeführt.

Eine hervorragende, allerdings etwas abgesonderte Stellung nimmt in der Entwickelung des italienischen Kupferstiches Federico Barocci (geb. in Urbino



Federico Barocci. Madonna mit dem Kinde in Wolken.

1526?, gest. 1612) ein. Künstlerisch von der norditalienischen Radierung ganz unabhängig, sucht er auf seine eigene Weise durch frei geführte, breite Strichlagen die Tiefe der regelmässigen Grabsticheltechnik zu überbieten und zugleich ihre kalte Glätte zu vermeiden, die dunklen, durch Grabstichelarbeit verstärkten Schattenflächen mit den hellen Lichtern durch zart punktierte Halbtöne in rascher Überleitung zu verbinden. In den grossen Darstellungen scheint er sogar, besonders in den Tiefen, die Arbeit überwiegend mit dem Stichel oder der Schneidenadel ausgeführt zu haben. Es gelingen ihm so die pikantesten und stimmungsvollsten malerischen Wirkungen und Beleuchtungseffekte, die oft sogar die Leistungen seines Pinsels übertreffen. Seine fleckig modellierende, kontrastreiche, aber doch sehr zarte Technik gibt die Stoffe, besonders das Haar und das weiche, rosige Fleisch seiner etwas süsslichen Gestalten bewunderungswürdig wieder. Die wenigen Blätter Baroccis, die Stigmatisation des heiligen Franciscus, die Madonna in Wolken (s. Abb.), der heilige Franciscus vor der Kapelle (il perdono di S. Francesco) von 1581 und die Verkündigung gehören ohne Frage zu den vorzüglichsten Werken der gedruckten Kunst in Italien.

Nur einige mittelitalienische Maler folgen den Anregungen, die Barocci in seinen Radierungen gibt. Seiner Manier und Technik nähern sich in ihren Radierungen die Sienesen Francesco Vanni (1563—1610) und Ventura Salimbeni (gest. 1613) und der Römer Vespasiano Strada (geb. um 1570 bis 1575). Reicher, aber wenig wertvoll, ist das Werk des Raffaele Schiaminossi (geb. in Borgo S. Sepolcro 1570, gest. nach 1620), von dem 137 Radierungen, darunter einige nach Barocci und merkwürdigerweise auch eine Reihe von Kopien nach Stichen des Lucas von Leyden erhalten sind. Der vorzüglichste und geistreichste Nachahmer der Technik Baroccis ist der römische Porträtist Ottavio Leoni (oder Lioni, geb. 1574, gest. 1630), der hier genannt werden muss, obwohl seine stecherische Tätigkeit ganz in das XVII. Jahrhundert fällt. Ausser einigen nur leicht skizzierten, radierten Bildnissen hat er eine Reihe von Blättern, seinen berühmten Stiftzeichnungen ähnlich, mit grösster Sorgfalt und Zartheit, in ganz eigenartiger Stichtechnik ausgeführt. Die tiefen Schatten sind mit kräftigen Stichellinien verstärkt, die Modellierung des Fleisches ist äusserst fein und duftig mit Punkten durchgeführt, die Glätte und der Glanz der Haut dabei allerdings etwas zu stark betont. Unter den offenbar sehr ähnlichen Bildnissen finden sich z. B. die Galileis, Guercinos, Berninis und anderer zeitgenössischer Künstler.



Annibale Carracci. Il Cristo di Caprarola.

Das lebhafte Interesse selbständiger und tonangebender Künstler für die Radierung und ihre tätige Beteiligung an der Ausbildung der Technik führt nun auch der eigentlichen Grabstichelkunst wieder neue tüchtige Kräfte zu. Sie nimmt nach dem handwerklichen Verfall in den Generationen nach Marcanton gegen das Ende des Jahrhunderts wieder einen neuen Aufschwung. Es sind die Carracci, die Gründer der bolognesischen Schule, die wie in der Malerei so auch in der Kupferstechkunst die Führung übernehmen.

Der älteste der drei Brüder, Lodovico Carracci (geb. in Bologna 1555, gest. 1619) hat nur wenige, allerdings meisterhaft gezeichnete, höchst poetische Darstellungen der Madonna und der h. Familie radiert, die Baroccis Werken an die Seite gestellt werden könnten. Annibale Carracci (geb. 1560 in Bologna, gest. 1609 in Rom) hat sich häufiger, aber auch nur gelegentlich in Kupferstich und Radierung versucht. Zu seinen vorzüglichsten Arbeiten gehören z. B. die reizende Madonna mit der Schwalbe von 1587 (B. 8), die h. Familie von 1590 (B. 11) und der berühmte „Cristo di Caprarola" von 1597 (B. 4, s. Abb.). In jeder Beziehung bedeutend ist das reiche Werk Agostino Carraccis (geb. in Bologna 1557, gest. in Parma 1602), der als der eigentliche Reformator des italienischen, reproduzierenden Kupferstichs gelten kann. Er soll bei Domenico Tibaldi und bei dem Niederländer Cornelis Cort gelernt haben. Die Verdienste jedes einzelnen lassen sich bei dieser engen Wechselbeziehung zwischen niederländischer und italienischer Technik schwer abwägen. Cort selber muss von Tizian, in dessen Auftrag er gearbeitet hat, wichtige Anregungen empfangen haben. Jedenfalls ist ihnen beiden das Streben nach grosser, malerischer Wirkung durch ganz freie Behandlung der zeichnenden Linien und sehr gleichmässige, klare Führung der modellierenden Taillen gemeinsam. Die einzelnen, weitgestellten Schraffierungslinien sind hier durch kunstvolle Biegungen und durch starke Anschwellung und Verjüngung für die Formbildung und Schattenwirkung aufs äusserste ausgenutzt. Es ist bezeichnend, dass Agostino diese grosszügige Grabsticheltechnik hauptsächlich in der Wiedergabe von Gemälden der venezianischen Koloristen ausbildet. Der Kupferstich hatte sich schon so vollkommen zur Reproduktionstechnik entwickelt, dass auch ein so erfindungsreicher Künstler wie Agostino Carracci sie vornehmlich zur Darstellung fremder Kompositionen verwendet. Es macht sich hierin aber auch der eklektische und kritisch beobachtende Geist der bolognesischen Schule geltend.

Die noch mehr quattrocentistische Geschlossenheit der Formen Correggios



Agostino Carracci. Bildnis des Schauspielers Sivel.

entspricht seinem Stil weniger als die freie Breite und üppige Kraft der Gestalten Veroneses und Tintorettos, deren Gemälde er besonders vortrefflich nachzubilden verstanden hat. Unter Agostinos zahlreichen Stichen, die aber keineswegs alle von der gleichen Vorzüglichkeit sind, besitzen die Blätter nach Paolo Veronese, wie die Kreuzigung (B. 21), die Madonna mit Heiligen (B. 96), die Verlobung der h. Catharina (1582, B. 98) und nach Tintoretto, wie die Versuchung des h. Antonius (1582, B. 63), der h. Hieronymus (1588, B. 76) und die grosse Kreuzigung (1589, B. 23) mehr farbige Qualitäten als die spätesten Arbeiten, z. B. die Flucht des Äneas (nach Barocci, 1595, B. 110) und der unvollendete h. Hieronymus (B. 75), die seine lineare Technik in vollster Reinheit ausgebildet zeigen. Hervorzuheben sind auch einige Bildnisse, wie das des Schauspielers Sivel (B. 153, s. Abb.), das des Aldrovandi (B. 137) und das monumentale, lebensgrosse Porträt Tizians von 1587 (B. 154). Agostino hat ausserdem auch viele kleinere mythologische und allegorische Kompositionen eigener Empfindung, Illustrationen zu Tasso, Theaterszenen, Wappen und selbst ein Zeichenbuch zum Unterricht für Anfänger gestochen.

An Agostino Carracci haben fast alle, die am Ende des XVI. und im Anfange des folgenden Jahrhunderts den Grabstichel führen, sich gebildet. Alle aber stehen ihm an Sicherheit der Zeichnung, Klarheit und Geschmack der Linienführung weit nach. Sein vorzüglichster Zeitgenosse und Nachfolger ist wohl Cherubino Alberti (1522—1615), der sehr flott und elastisch, aber auch flüchtig arbeitet, und der ausser vielen Kompositionen anderer Meister, besonders Polidoros, auch eigene, hauptsächlich ornamental interessante Zeichnungen in Kupferstich vervielfältigt hat. In ähnlicher Manier stechen Aliprando Capriolo (tätig 1577—1596) und Orazio de Sanctis (tätig 1568—1577?). Andere Nachahmer Carraccis sind z. B. der Bolognese Francesco Brizio, Giov. Luigi Valesio, Raffaello Guidi, Carlo Cesio und Giov. Andrea Maglioli. Handwerklicher arbeitet Francesco Villamena aus Assisi (tätig in Rom etwa 1590 bis 1622), meist leer und kalt, anziehender nur in seinem Bildnissen, z. B. dem der Galilei, und in seinen Darstellungen aus dem Volksleben, z. B. dem Schweizergardisten als Fremdenführer. Luca Ciamberlano (tätig in Rom 1599—1641) soll Villamenas Schüler gewesen sein. Endlich sei noch der Franzose Philippe Thomassin aus Troyes genannt, der in Rom eine reiche Tätigkeit als Stecher und Verleger entfaltet.



DER HOLZSCHNITT IN ITALIEN.



ENEDIG behauptet noch ausschliesslicher als im XV. und im beginnenden XVI. Jahrhundert im weiteren Verlaufe der Entwickelung des italienischen Holzschnittes den ersten Platz, ja fast die Alleinherrschaft auf diesem Gebiete. Dem Niedergange in den ersten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts folgt ein neuer Aufschwung in technischer wie auch in künstlerischer Beziehung. Aus der derb schraffierenden Manier, die im Anfange des XVI. Jahrhunderts meist mit ganz handwerksmässiger Sorglosigkeit ausgeübt wurde, entwickelt sich in der Buchillustration ein eleganter, glatter uud glänzender Holzschnittstil, der in Feinheit und Schärfe der regelmässigen und stark gerundeten Taillen, in der Weichheit der Modellierung und in der Abstufung der Töne mit der Kupferstichtechnik in Wettstreit tritt. Ein neuer Strom von Leben dringt in das alte, anscheinend schon abgebrauchte System der Holzschnitttechnik. Es sind offenbar wieder bessere Kräfte, die von den Verlegern für die Vorzeichnung der Buchillustrationen herangezogen werden, und die nun auch die Holzschneider zu sorgfältigerer und mehr künstlerischer Arbeit anhalten.

Der Holzschnitt macht hier noch eine letzte grosse Anstrengung, das Gebiet der Buchillustration gegen den eindringenden Kupferstich zu verteidigen, der aber trotzdem immer mehr an Boden gewinnt und mit dem XVII. Jahrhundert den Holzschnitt fast vollständig verdrängt hat. Durch das ganze XVI. Jahrhundert jedoch erhält sich dieser verfeinerte, routinierte Holzschnittstil, der sich oft bedenklich der Kupferstichtechnik nähert, immer noch konkurrenzfähig. Selbstverständlich hat auch das Vorbild des deutschen Holzschnittes, der in Dürerscher und Holbeinscher Technik damals auf seiner höchsten Höhe stand,

einen wesentlichen Anteil an dieser Umbildung des venezianischen Buchholzschnittes. Wie beim Kupferstich mussten die Italiener auch am deutschen Holzschnitt die Konsequenz des Systems, die Ökonomie und die künstlerische Überlegung in der Verwendung der Mittel bewundern und nachzuahmen suchen.



Unbekannter venezianischer Meister. Bildnis des Fr. Priscianesi.

Wir werden übrigens unter den in Italien, besonders in Venedig tätigen Holzschneidern eine ganze Reihe deutscher Meister antreffen.

Auf den ersten Blick schon macht sich dieser neue Aufschwung in angenehmer Weise in einer Anzahl trefflicher Autorenbildnisse in Büchern der dreissiger und vierziger Jahre bemerkbar. Von grösster Schärfe und Feinheit ist z. B. der Schnitt in den lebensvollen Bildnissen Petrarcas (in der Ausgabe Maripieros 1536), des Fr. Priscianesi (Della lingua romana, 1540 Venezia, Zanetti, s. Abb.),

in denen des Jason Maynus oder des Francesco Alunno (Fabrica del mondo 1548). Etwas freieren Stil zeigen z. B. die Bildnisse Ariostos (Negromante 1535), Gio. Giac. Salvatorinos (Thesoro di sacra scrittura). Einige dieser Autorenbildnisse gehören zu den besten Werken des Holzschnittes und nehmen auch als Bildnisse einen hohen Rang ein. Ein frühes, treffliches Beispiel dieses feinen Holzschnittstils ist auch das Titelbild in Francescos de' Lodovici „Trionfo di Carlo" (Venezia 1535), das den Autor darstellt, wie er sein Buch dem Dogen überreicht. Von dieser feinen, sorgfältigen Arbeit mit sehr langen, gleichmässig dünnen und gerundeten Schraffierungslinien findet man später, um 1560—1580, zahlreiche Beispiele in den neuen Bibelbildern und den Illustrationen liturgischer Bücher besonders aus dem Verlage der Giunta, des Johannes Variscus und der Sessa.

Ganz besondere Sorgfalt scheinen unter den venezianischen Verlegern Gabriel Giolitto de' Ferrari und Vincenzo Valgrisi auf die künstlerische Ausstattung ihrer Druckwerke verwendet zu haben. Sehr hübsch sind Titeleinfassung, Initialen und Textbilder in Giolittos Ausgabe von Boccaccios Decamerone (1542), von Ariosts Orlando (1542) und in Dolces Trasformazioni nach Ovid (1553), die in einer noch kernigen, glatten und regelmässigen Schraffierungstechnik mit dunklem Gesamtton sorgfältig ausgeführt sind. Beachtenswert ist hier die Betonung der landschaftlichen Hintergründe, die von nun an überhaupt vielen venezianischen Holzschnitten besonderen Reiz geben. Irrtümlich hat man diese Holzschnitte und eine Reihe anderer mit den Buchstaben G. G. F. bezeichneter Blätter ganz anderen Stils, von denen noch die Rede sein wird, Giolitto selber zugeschrieben. Sie sind aber sicher nicht das Werk eines viel beschäftigten, wohlhabenden Verlegers, sondern die Arbeit von berufsmässigen, routinierten Holzschneidern.

Von den illustrierten Drucken des Vincenzo Valgrisi verdient die prächtige Ausgabe von Ariosts Orlando, die 1556 zuerst erschien, besondere Beachtung. Die Zeichnungen der blattgrossen, von reichen Bordüren umrahmten Illustrationen zu jedem Gesange werden von der Tradition keinem geringeren als Dosso Dossi zugeschrieben. Das ist offenbar ein Irrtum. Sehr wahrscheinlich ist es dagegen, dass hier nur eine Verwechselung mit Dossos Bruder Giovanni Battista vorliegt, dessen Gemälde ähnlich bizarre Kompositionen und manierierte, geschwollene Formen zeigen wie die Bilder dieser Ariostausgabe. Die Bewegungen sind übertrieben heftig, die Zeichnung der Formen, fast scheint

es mit Absicht, höchst utriert. Auf den landkartenartigen Bildern, die augenscheinlich mehr didaktische als künstlerische Absichten verfolgen, sind alle wichtigen Szenen des betreffenden Gesanges zusammengestellt und die abgekürzten Namen jeder Figur beigefügt. Einzelne Gestalten und Teile der Landschaft entbehren dabei nicht eines gewissen Reizes. Das Gemisch von Phantastik und Pedanterie des Ganzen stimmt nicht schlecht zu dem Charakter des Gedichtes. Die Technik mit ganz kurzen, dünnen, runden Schraffierungslinien und krausen, feinen Umrissen ist ganz eigentümlich, sehr sorgfältig und doch nicht ohne malerische Wirkung. In den überladenen Umrahmungen wimmeln die barocken Ornamentformen von Putten und allegorischen Gestalten, Masken, Fruchtgehängen, Waffen und dergleichen. Diese Art der Ornamentik, die sich noch charakteristischer in der sehr fein geschnittenen Titelumrahmung mit ihren Karyatiden, Putten, Allegorien und überreichen, lastenden Verzierungen aller Art zeigt, bleibt in der Buchausstattung von Venedig und ähnlich auch anderwärts herrschend.

Eine grössere Einheitlichkeit des Stils zeigen die Illustrationen, die Francesco Marcolini in den zahlreichen von ihm gedruckten Büchern verwendet, obwohl auch in seinen Drucken sich ganz verschiedenartige Arbeiten finden. Marcolini war selber Künstler und soll auch als Holzschneider tätig gewesen sein. In einem seiner frühesten und besten Drucke, in dem von ihm selber verfassten Kartenwahrsagebuche, das er unter den stolzen Titeln: „Le ingeniose sorti“ und „Giardino dei pensieri“ 1540 und in zweiter Auflage 1550 herausgab, ist das schöne Titelbild „Joseph Porta Garfagninus“ bezeichnet. Der Maler Giuseppe Porta, nach seinem Lehrer auch Salviati genannt, ist offenbar nur der Zeichner der sehr guten Vorlage. Der Schnitt ist in derselben routinierten, wenn auch sehr breiten und malerischen Manier ausgeführt wie die zahlreichen kleineren Textbilder des Buches. Andere mit Giuseppe Salviatis Namen bezeichnete Blätter, wie das Titelbild der „Vera eccelenza di varie sorti di ricami“ (Venedig, Ostaus) Lucretia mit ihren Frauen, bezeichnet: JOSE. SAL. 1557, und eine grosse Kreuzigung sind dagegen ohne Zweifel von anderer Hand und in einem viel lockereren, kupferstichähnlichen Stil geschnitten.

Holzschnittillustrationen derselben Manier wie die Bilder des „Giardino“ enthalten noch einige andere bekannte Drucke Marcolinis, besonders die Schriften Antonio Francesco Donis, die „Marmi“ und die „Moral filosofia“ von 1552, die sich wie andere mehr, trotz ihrem faden Inhalt, als Anekdotensammlung

und Klatschchronik damals grosser Beliebtheit erfreut haben müssen. Sie sind ziemlich reich mit figürlichen Darstellungen meist aus dem „Giardino", sehr guten Bildnissen berühmter Zeitgenossen und Ornamentstücken ausgestattet. Die beiden sehr hübschen Buchdruckerzeichen Marcolinis sind in der feineren Holzschnittmanier ausgeführt. Eine Reihe kleiner, geistreicher Bilder, in einer eigenen, leicht zeichnerischen, sehr feinen Technik geschnitten, enthält Brusantinos „Angelica innamorata" (1553), die denen in Girolamo Scottos 1548 gedruckter Ausgabe von Boiardos „Orlando innamorato" sehr ähnlich sind. Von anderen Drucken dieses vielseitigen und eifrigen Mannes mögen noch erwähnt werden seine Dante-Ausgabe von 1544, die ersten Teile von Sebastiano Serlios Werk über die Architektur (seit 1537), Schriften Pietro Aretinos (1539), Giuseppe Salviatis „Regola di far la voluta" (1552) und Daniele Barbaros Vitruvübersetzung von 1556. Ein besonderes Interesse haben die Holzschnitte in Torello Sarainas „De origine et amplitudine civitatis Veronae" (1540 Verona), weil das treffliche Bildnis des Verfassers mit dem Monogramm des Malers Giovanni Carotto versehen ist, der also für dieses Buch ebenso wie für ein 1560 von ihm selber herausgegebenes Werk über Veroneser Altertümer die Zeichnungen geliefert hat.

Wie der Kupferstich muss auch der Holzschnitt in Büchern nun häufiger den Zwecken der Belehrung dienen. Für seine zeichnerische und technische Ausbildung sind die aus solchen Absichten sich ergebenden höheren Anforderungen an die Exaktheit in der Wiedergabe der Gegenstände nicht ohne wohltätigen Einfluss gewesen. Wie in den oben erwähnten architektonischen und antiquarischen Werken wird nun auch in naturwissenschaftlichen, anatomischen und mathematischen Schriften auf die Genauigkeit der Darstellung ungleich grösserer Wert gelegt als früher. Diese Tendenz steht mit dem Aufschwung der exakten Wissenschaften im Zusammenhange.

Das gegenständlich und auch künstlerisch bedeutendste Werk dieser Art ist die Anatomie des Andreas Vesalius. Die Zeichnungen, die man später ohne Grund Tizian zugeschrieben hat, sind, wie Vasari und Vesalius selber ausdrücklich angeben, von dem Maler Johann Stefan von Calcar, der auch bei der Herausgabe beteiligt war, geliefert worden. Die Holzstöcke wurden in Italien geschnitten und nach Basel gesandt, wo Johannes Oporinus das Vesaliussche Werk unter dem Titel „De humani corporis fabrica" 1543 zum Druck brachte (s. Abb.). Schon vorher, 1538, waren sechs grosse anatomische Tafeln des Vesalius

von Johann Stefan im eigenen Verlage in Venedig herausgegeben worden. In der Zeichnung, in den Stellungen der halbsezierten, nackten Gestalten und in den



Titelbild zu der Anatomie des Andreas Vesalius. Basel 1543. Ausschnitt.

landschaftlichen Hintergründen erkennt man leicht die Hand des Malers aus Tizians Schule. Der Holzschneider hat die malerische Wirkung, Modellierung und Beleuchtung, den leichten Charakter der Federzeichnung wohl zu bewahren

gewusst, obwohl er, offenbar ein routinierter Techniker, den Linienzügen eine gewisse Regelmässigkeit gibt. Ebenfalls mit Unrecht werden die Holzschnitte zu Giov. Maria Verdizottis „Cento favole morali" (I. Ausgabe 1570) Tizian zugeschrieben. Wie aber der Verleger in der Einleitung hervorhebt, sind sie von dem Verfasser Verdizotti, der sich dilettantisch, ohne Zweifel an Tizian, gebildet hatte, gezeichnet worden. Der Schnitt der besonders durch die landschaftlichen Hintergründe sehr anziehenden Bilder ist ohne Frage die Arbeit einer fachmännischen Hand. Er zeigt grosse Verwandtschaft mit dem Stil der Vesaliusholzschnitte.

Noch mehr als in diesen Werken herrscht das gegenständliche, lehrhafte Interesse in den von Tizians Neffen Cesare Vecellio herausgegebenen „Habiti antichi e moderni" vor. Die erste Ausgabe dieses Buches, die 1590 in Venedig bei Zenari erschien, enthält 420 Kostümfiguren aller Zeiten und Völker, in der zweiten Ausgabe, die 1598 von G. B. Sessa herausgebracht wurde, sind noch 86 neue Bilder hinzugefügt worden. Die Einleitung der ersten Auflage nennt auch den Holzschneider, Christoforo Guerra, Thedesco da Norimberga, der offenbar seinen heimatlichen Namen Christoph Krieger so italienisiert hat. Wir kennen von ihm einen Holzschnitt, die Schlacht von Lepanto darstellend (Wien, Hofbibliothek), der „Christoph. chrieger alls inci" bezeichnet ist und 1589 ebenfalls bei Cesare Vecellio erschien. Hier wie in den „Habiti antichi e moderni" fügt sich der deutsche Holzschneider durchaus der italienischen Vorzeichnung und gibt auch seiner Technik venezianischen Charakter, so dass man wohl annehmen könnte, er habe sich in Italien ausgebildet. Die Kostümbilder sind ziemlich langweilig und schematisch geschnitten und wenig sauber gedruckt, so dass das Werk durch künstlerische Reize den Betrachter kaum fesseln wird.

Eines der umfangreichsten jener naturwissenschaftlichen Kompendien, die man seit dem Ende des XVI. Jahrhunderts zusammenzustellen begann, später aber fast immer mit Kupferstichen illustrierte, ist die Ornithologie des Ulisse Aldrovandi. Wenn wir in der Einleitung lesen, dass der Verfasser einen Maler 39 Jahre lang mit hohem Lohn ausschliesslich für dies Werk angestellt hat, und dass ausserdem noch mehrere andere, zum Teil wohlbekannte Meister an der Herstellung der Zeichnungen gearbeitet haben, so wird man das grosse, dreibändige Werk auch vom modernen Standpunkt aus nicht ohne Bewunderung betrachten dürfen. Die Holzschnitte sind, wie ebenfalls in der Einleitung

angegeben wird, von Cristoforo Coriolano aus Nürnberg und seinem Neffen ausgeführt worden. Wenn das Buch auch in Bologna (1599—1603) gedruckt worden ist, und wenn auch Coriolano (Lederer?) ein Deutscher war, so können seine Holzschnitte doch füglich unter den venezianischen Arbeiten aufgeführt werden. Sie sind eine höchst achtenswerte Leistung und geben die feinen, miniaturartigen, nach der Natur gezeichneten Vorlagen offenbar mit der grössten Genauigkeit wieder. Der Schnitt ist äusserst gewandt, glatt und scharf, aber auch nicht ohne farbige Wirkung durch kräftige Kreuzschraffierungen. Sehr geschickt ist der Charakter des weichen, glänzenden Gefieders durch feine Schraffierungsgruppen oder durch breite, von weissen Linien belebte schwarze Flächen wiedergegeben. Höchstwahrscheinlich ist Cristoforo Coriolano, dem auch noch andere Werke zugeschrieben werden, derselbe Cristoforo, der die schönen Künstlerbildnisse in der zweiten Ausgabe der „Vite" des Vasari von 1568 (s. Abb.) geschnitten hat.

Von anderen Künstlern, die sich mit dem Holzschnitt befassten, mögen hier noch Erwähnung finden: Girolamo Porro aus Padua, der unter anderem die Bilder für Porcacchis „Funerali degli antichi" (1574) lieferte, der Kupferstecher und Verleger Nicolo Nelli, von dem z. B. ein hübsches Bildnis des Leonardo Fioravante von 1566 erhalten ist, und Girolama Parasola, die einen Kentaurenkampf nach Tempesta und andere Blätter in der Manier Tobias Stimmers geschnitten hat.

Die grosse Schmiegsamkeit und Beweglichkeit, die die Holzschnitttechnik im XVI. Jahrhundert auch in Italien gewonnen hatte, kam im besonderen noch einem Zweige der Abbildungsliteratur zugute, der erst jetzt eine praktische Bedeutung gewann. Seit den zwanziger Jahren des Jahrhunderts sehen wir eine Unzahl von Heften mit Vorlagen für kalligraphische Schriftzüge, für Stickmuster aller Art, für Spitzen und dergleichen auf dem Markte erscheinen Ihre Beliebtheit und damit ihre praktische Bedeutung für die Verbreitung der Techniken und Kunstformen können wir an der grossen Anzahl von Auflagen und Nachdrucken, die die einzelnen Bücher erlebten, deutlich erkennen. Bewunderungswürdig ist fast immer die Feinheit der Linienführung und die Exaktheit in der Wiedergabe des Stofflichen. Der Duktus der Feder, der Gang des Fadens musste ja auch, um bei der praktischen Ausführung nachgeahmt werden zu können, klar und deutlich aufgewiesen werden. Der grösste Teil dieser Bücher ist in Venedig entstanden und gedruckt worden, aber auch die andernorts

herausgegebenen sind zum grossen Teil von Künstlern venetischen Ursprunges gezeichnet oder geschnitten worden, so dass man sehr wohl die ganze Gruppe der venezianischen Schule anfügen kann.



Cristoforo Coriolano. Bildnis aus Vasaris Vite dei pittori. Florenz 1568.

Das älteste Buch mit Schreibvorlagen ist Sigismondo Fantis „Theorica et pratica de modo scribendi fabricandique omnes litterarum species“, das 1514 in Venedig erschien. In Rom gab 1522 und 1523 Ludovico degli Arrighi Vicentino seine „Operina da imparare di scrivere“ und den „Modo

de temperare le penne" heraus. Seine Privilegien wurden ihm aber schon 1525 wieder entzogen, da sich Ugo da Çarpi als der wirkliche Autor ausweisen konnte, der von nun an die „Operina" mit verschiedenen neuen Zutaten unter seinem Namen in zahlreichen Ausgaben in Rom und Venedig druckte. Noch beliebter scheint die „Vera arte dello scrivere" des Giovanantonio Tagliente, die seit 1524 in vielen Auflagen in Venedig verkauft wurde, gewesen zu sein. In Gio. Batt. Verinis „Luminario, liber elementorum litterarum" (Florenz? 1526?) und dann in Gio. Batt. Palatinos häufig aufgelegtem „Libro nuovo d'imparare a scrivere" (Rom seit 1540) in Gio Francesco Crescis „Esemplare di più sorte lettere" und Amphiareo Vespasianos „Opera a scrivere varie sorti di lettere", werden die Buchstabenformen immer reicher, aber auch schnörkelhafter und unorganischer ausgestaltet und ornamentiert.

Von den zahllosen Stickmuster- und Spitzenbüchern seien nur einige Titel genannt. Das älteste italienische Werk dieser Art scheinen die vier Bücher der ricami zu sein, die Alessandro Paganini Benacensis um 1520 herausgab. Ein „Esemplario di ricami" erschien 1527 bei den Brüdern Da Sabio in Venedig, 1528 Taglientes „Esemplario nuovo che insegna a le donne a cusire", dann „Gli universali de i belli recami", die Nicolò Zoppino 1537 herausgab, Giov. Andrea Vavassores „Corona di recammi", Matteo Paganos' „Giardinetto und zahlreiche andere Publikationen von Domenico da Sera, Giovanni Ostaus, Cesare Vecellio, Matteo Florini, Elis. Catanea Parasole u. a. Fast alle diese Vorlagen sind höchst geschmackvoll und reich an Motiven aller Art und mit der grössten Feinheit und Sorgfalt geschnitten (s. Abb. S. 284).

Neben diesem Hauptstrome der fast durchgehends mehr handwerksmässigen Holzschnittproduktion für die Buchausstattung, bei der die technische Routine das die Form wesentlich mitbestimmende Element bleibt, haben wir nun die Leistungen mehr individuellen Charakters zur Geltung zu bringen, die Arbeiten bekannter Holzschneider von künstlerischer und technischer Eigenart oder solche, in denen die Vorzeichnung in ihrer ursprünglichen Form unmittelbar in einer Art Faksimileschnitt wiedergegeben ist. Vereinzelt finden wir Holzschnitte dieser Art allerdings auch in der Buchillustration, wie einige der oben erwähnten Autorenbildnisse freien und breiten Stils und andere, besonders einzelne Titelblätter, von denen noch die Rede sein soll, beweisen. Im allgemeinen aber mussten die für die Buchausstattung tätigen Holzschneider mit ihren Vorlagen

doch eigenmächtig verfahren, um durch eine gleichmässige, glatte und elegante Form die Illustrationen mit dem Druckbilde in Harmonie zu setzen. Die Individualitäten finden deshalb fast nur in selbständigen Einzelblättern grösseren Formates Gelegenheit, sich vor der nivellierenden Übersetzung in die technische Formensprache zu schützen und auf ihre eigene Weise ganz frei auszusprechen.

Es liegt nahe, in den Anregungen, die der venezianische Holzschnitt durch Tizian empfangen hat, den Ausgangspunkt des freien, malerischen Stiles, den wir von der mehr systematischen und schematischen Technik im Buchholzschnitt immerhin deutlich genug unterscheiden können, zu suchen. Sicher ist jedenfalls, dass Tizian der Holzschnittechnik ein viel lebhafteres persönliches Interesse entgegengebracht hat als dem Kupferstich, obwohl wir nur von Privilegien, die er sich für Kupferstiche nach seinen Gemälden im Jahre 1566 hat bewilligen lassen, Kenntnis haben. Es ist auch einleuchtend, dass Grabstichel und Radiernadel, wie sie damals gehandhabt wurden, den von ihm beabsichtigten Wirkungen bei weitem nicht so nahe kommen konnten als der Holzschnitt, der besonders die kräftige Linie der Federzeichnung fast vollkommen treu wiederzugeben imstande war. Tizians Stil hat auf den Kupferstich hauptsächlich künstlerisch anregend, weniger technisch umgestaltend gewirkt, sein Einfluss auf den Holzschnitt macht sich dagegen besonders stark in der Technik geltend, die vornehmlich durch seine Teilnahme von der zierlich feinen Nachahmung des Kupferstichs zu ganz freier, breiter Behandlung der Linie im Sinne der malerischen Federzeichnung geführt wird.

Tizians persönliche Beziehung zum Holzschnitt ist uns nur für ein bestimmtes Werk beglaubigt und zwar durch Vasari. Es ist dies der „Trionfo della fede“, eine grosse friesartige Komposition, die den Triumphzug Christi mit der Schar seiner Vorläufer und seiner Heiligen darstellt. Man darf und kann Vasaris Worte natürlich nicht so verstehen, als ob Tizian die Holzstöcke selber geschnitten hätte, aber jedenfalls muss die Arbeit unter seiner Leitung und unter seinen Augen ausgeführt worden sein, wenn er nicht gar selber die Zeichnung auf die Holzstöcke aufgetragen hat. Irrtümlich werden die Holzschnitte Andrea Andreani, der sie, wie viele andere ältere Werke, nur wieder neu herausgegeben hat, zugeschrieben, sie sind aber, nach Vasari, schon 1508 und wie die Datierung auf einer alten Wiederholung beweist, jedenfalls schon vor 1517, also lange vor der Geburt Andreanis geschnitten worden. Der älteste

und ursprüngliche Ausschnitt scheint der in fünf grossen Platten mit eingeschnittenen Inschriften in römischen Kapitalen zu sein, während in allen späteren Ausgaben die Inschriften in Typen aufgedruckt sind. Der Holzschneider verfällt an einzelnen Stellen, an denen die Zeichnung ihm vielleicht nicht ganz klar war, besonders in den zwei, offenbar von ihm eigenmächtig hinzugefügten Engeln mit Leidenswerkzeugen, noch in den alten glatten Schraffierungsstil in der Art des Zoan Andrea. Im allgemeinen folgt er aber mit Sorgfalt und Geschick, wenn auch offenbar nicht ohne Anstrengung, die manche Härten erzeugt, den freien, breiten Linien der Tizianischen Federzeichnung. Die Energie der Bewegungen und der Ausdruck der Köpfe scheint durch den Holzschnitt nicht viel eingebüsst zu haben. Es ist eine der vorzüglichsten Leistungen des Holzschnittes und eines der ersten, wenn nicht das erste Beispiel des freien malerischen Holzschnittstils in Italien.

Kein anderer Holzschnitt kommt Tizians Art so nahe wie der „Trionfo della fede". Die gleiche Technik zeigt eine Madonna mit Kind, Johannes dem Täufer, Gregor und 3 Engeln (Pass. V, p. 63, Nr. 6), die ebenfalls von Gregorius de Gregoriis 1517 herausgegeben und von dem Meister L. A*, in dem man ohne Grund Lucantonio Giunta sehen will, geschnitten ist. Hier ist die Jungfrau mit dem Kinde Raffaels Madonna del pesce entnommen, das ebenfalls von Gregorius 1517 verlegte, aber unsicherer und gröber geschnittene Martyrium der h. Felicitas ist sogar direkt nach Raffaels Komposition oder nach Marcantons Stich kopiert. Sicher nach Zeichnungen des Venezianers sind dagegen eine Madonna in der Landschaft, die sogar für seine eigenhändige Arbeit ausgegeben worden ist, ein vorzüglicher h. Rochus und eine Landschaft ausgeführt. Ein ganz locker tockierend geschnittener h. Christoph erinnert eher an die Art Pordenones. Besondere Aufmerksamkeit verdient das schöne Titelbild in Sigismondo Fantis „Trionfo della fortuna" (Venedig, Ag. Portese und Jac. Giunta fol., Januar 1526 venezianischer Rechnung, also 1527, s. Abb.). Ein Meister, der sich „I. M." zeichnet, hat dies Bild nach einer trefflichen, freien, tizianesken Zeichnung in ganz eigenartiger, eckiger und skizzenhaft unruhiger, aber plastisch und malerisch wirkungsvoller Manier geschnitten. Unter den zahlreichen Illustrationen des Textes sind nur wenige, z. B. die Darstellung des Bildhauers („Michelangelo"), der mit Feuereifer eine Statue meisselt, mit gleicher Freiheit und Breite behandelt, die übrigen sind schlechte, schematische Handwerksarbeit.

In zahlreichen anderen Blättern nach Tizians Zeichnungen bleiben die



Ausschnitt aus dem Titelblatte zu Fantis Trionfo della Fortuna. Venedig 1526.

Holzschneider, obwohl sie die malerische, freie und kontrastreiche Formgebung des Meisters nicht ohne Erfolg nachzuahmen suchen, doch mehr ihrer systematisch-gleichmässigen Strichführung treu, das heisst, sie folgen mit Verständnis seiner Zeichnung, modellieren die Formen in grossen, breiten Massen von Licht

und Schatten, setzen aber die dunklen Flächen aus Gruppen von regelmässig nebeneinandergezogenen oder gekreuzten Schraffierungen, deren Richtung und Stärke nach Bedürfnis wechselt, zusammen. Wir werden einige Meister dieser Art sogleich zu betrachten haben.

Tizians Einfluss auf den Holzschnitt geht ohne Zweifel über den Zwang, den seine Vorzeichnung auf die Techniker ausübt, weit hinaus. Aber doch wird man kaum annehmen dürfen, dass er, wie Dürer oder wie später Rubens, eine Schule ganz neuer technischer Tendenz um sich gebildet habe oder auch nur habe bilden wollen. Die malerische, federzeichnungsartige Manier, die die wichtigste Erscheinung des cinquecentistischen Holzschnittes bildet, scheint, wenn auch hauptsächlich, sodoch nicht ausschliesslich von seinen Vorbildern auszugehen. Tizian beherrscht selbst in Venedig nicht allein das Feld. Neben seinen Zeichnungen werden auch, wie wir oben gesehen haben, Kompositionen Raffaels, Michelangelos, Parmigianinos und anderer Meister mit Eifer von den Holzschneidern in diesem Stil reproduziert.



Domenico Campagnola. Der h. Hieronymus. Ausschnitt.

Nächst Tizian ist es sein Schüler Domenico Campagnola, der sich am eifrigsten mit dem Holzschnitt beschäftigt hat. Ob er die mit seinem Namen und meist auch mit der Jahreszahl 1517 bezeichneten umfangreichen Blätter oder auch nur einen Teil von ihnen selber geschnitten habe, steht nicht fest. Da er eine Anzahl Kupferstiche mit grosser Fertigkeit gestochen hat, ist es

sehr wohl möglich, dass er auch das Holzschneidemesser zu führen verstanden habe. Zu beachten ist aber, dass einer seiner grössten Holzschnitte, die Anbetung der Könige (Pass. 4 b), ausser seinem Namen noch die Marke eines bekannten, schon oben erwähnten Holzschneiders LA* aufweist, ein anderes Blatt, die Predigt Johannis des Täufers (Pass. 5) ausser seinen Initialen noch die Bezeichnung des Nicolo Boldrini (Nich°· B. V. T.). Auch die übrigen Blätter sind keineswegs alle



Nicolò Boldrini, nach Tizian. Venus und Amor. Ausschnitt.

in der gleichen Technik ausgeführt. Die grossen, figurenreichen Kompositionen, wie die Anbetung der Könige, der bethlehemitische Kindermord (Pass. 4), die Madonna mit Heiligen (Pass. 8) sind sehr derb und eckig, mit groben Kreuzschraffierungen und in dunklem Ton gehalten. Andere, in denen die Landschaft, in der Campagnola auch als Maler sich auszeichnete, vorwiegt, wie der h. Hieronymus (B. 2, s. Abb.), die Landschaft mit der Familie (B. 4) in ganz hellem Ton, flüchtiger und geistreicher in mehr unterbrochener Linienführung

geschnitten. Diese letztere Gruppe von Blättern könnte am ehesten eigenhändige Arbeit Campagnolas sein.

Unter den Holzschneidern, deren Namen wir kennen, scheint Nicolò Boldrini aus Vicenza sich am engsten an Tizian angeschlossen zu haben. Von den beiden Blättern, aus denen allein wir Boldrinis vollen Namen kennen lernen, ist das eine, Venus mit Amor im Walde, von 1566 (B. XII, p. 126, Nr. 29, s. Abb.), nach einer Komposition Tizians, dessen Name ebenfalls genannt wird, geschnitten, das andere eine Kopie nach dem Schmerzensmanne aus Dürers kleiner Passion (Pass. 36 a). Wie die Venus nach Tizian ist auch ein mit dem Namen des Künstlers (nics bol. inci, B. XII, p. 145, Nr. 9) bezeichneter galoppierender Reiter nach Pordenone oft noch mit einer Tonplatte, in der die Lichter ausgespart sind, unterdruckt, und zwar war die Arbeit der schwarzen Strichplatte offenbar auf das Zusammenwirken mit der Tonplatte berechnet. Über diese Abart des Holzschnittes soll später ausführlicher gesprochen werden. Von den anderen Holzschnitten Boldrinis kommt nur noch einer, ein Mann zu Pferde mit einem Hasen (1566, B. XII, p. 152, Nr. 22), mit Tonplattendruck vor.

Die Zuteilung sowohl der mit dem Monogrammen NB., NDB. und IB. bezeichneten Holzschnitte wie auch anderer unbezeichneter Blätter an Boldrini ist sehr willkürlich. Einige grosse Holzschnitte, fast alle nach Zeichnungen Tizians, stehen aber seiner freien und breiten, sehr farbigen und saftigen Manier so nahe, dass sie wohl als seine Werke bezeichnet werden können. Das ist der Fall z. B. bei Samson und Dalila (Pass. 5), der Stigmatisation des h. Franciscus (Pass. 59), der Vermählung der h. Katharina (Pass. 61), den sechs Heiligen aus Tizians Madonna di S. Nicolò (Pass. 53) und der Landschaft mit der Kuhmelkerin (Pass 96). Auch gegenständlich besonders interessant ist der „Affenlaokoon“, die Laokoongruppe aus Affen zusammengestellt (Pass. 97), eine satirische Zeichnung Tizians, durch die offenbar die übermässige Begeisterung und sklavische Verehrung für die Antike lächerlich gemacht werden sollte. Der Technik Boldrinis sehr ähnlich ist ein Bildnis Tizians, das die Aufschrift „In Venetia per Gioanni Britto Intagliatore“ trägt (Pass. 103 a).

Boldrini kann, wenn er auch nicht alle ihm zugeschriebenen Holzschnitte ausgeführt hat, doch als Repräsentant jener schon oben erwähnten tizianesken Holzschnittmanier gelten, die mit klarer Strichführung, mit grosser Sauberkeit und regelmässiger Glätte der Linienzüge eine malerische Freiheit der Formgebung und starke Kontraste der Töne zu vereinigen sucht. Solche Arbeiten

zeichnen sich trotz manchen Mängeln vorteilhaft vor zahlreichen grossen Darstellungen aus, die die kleinliche, sorgfältig mit runden Strichen schraffierende Manier der Buchholzschnitte auf grosse Verhältnisse übertragen und meist recht langweilig und leer wirken. Dieser Art ist z. B. der Doge Francesco Donato vor der Madonna mit Heiligen (Pass. 99), das „Esercito turchesco" von 1559 (vergl. Pass. 91 a) und der Zug des Dogen von Venedig (Pass. 98).

Eine weit bedeutendere und interessantere Erscheinung ist Domenico delle Greche, der ebenfalls als Vertreter einer bestimmten Richtung des grossfigurigen Holzschnittes in Venedig gelten kann, und der sich mit seiner etwas rauhen und derben, aber sehr energischen und flotten Manier charaktervoll gegen den zahmeren und schematischer arbeitenden Boldrini abhebt. Domenico, der schon vor 1580 gestorben sein muss, ist irrtümlicherweise mit dem Maler Domenico Theotocopulo identifiziert worden. Der „Untergang Pharaos", den der Künstler mit seinem vollen Namen „Domenico delle greche depentore Venetiano" und der Jahreszahl 1549 bezeichnet hat (Pass. VI, p. 223, No. 4), gehört zu den grössten und grossartigsten Werken der Xylographie. Das Messer des Holzschneiders folgt hier den kräftigen, langen Linienzügen der Feder Tizians mit Freiheit und sucht in der Ökonomie der Strichführung und in der Verteilung von Licht und Schatten den grossen Massen der Darstellung gerecht zu werden uud die Klarheit der stark bewegten und mit Figuren gefüllten Komposition zu bewahren. Diese Technik mit den rauhen, dicken Linien ohne Verdünnung, die wie ohne System sich kreuzen und die Formen nur flüchtig skizzieren, erinnert stark an die Holzschnitte Campagnolas und an den „Trionfo della fede". In ähnlicher Technik, wenn auch viel sorgfältiger und regelmässiger, ist ein grosser, aus acht Tafeln bestehender Holzschnitt ausgeführt, der die Marter der Zehntausend darstellt, eine tizianeske, aber sicher nicht von Tizian selber entworfene Komposition, in der michelangeleske Motive benutzt sind.

In dem Streben, der Holzschnitttechnik immer stärkere und unmittelbarere Effekte abzugewinnen, hat Giuseppe Scolari, der wie Boldrini aus Vicenza stammte, noch einen Schritt über die Versuche seiner venezianischen Vorgänger hinaus getan, damit aber auch eigentlich das Gebiet der Linienkunst verlassen. Seine Technik arbeitet fast nicht mehr mit Strichen, sondern bildet die Formen und Töne durch schwarze Flächen, die durch weisse Linien und Streifen gegliedert sind. Man könnte sie also als eine Art Weissschnitt, wie wir ihn schon früher im Ornament beobachtet haben, bezeichnen. Nur hat Scolari als Maler

der Tizianschen Schule ausschliesslich den malerischen, auf die relative Fernwirkung berechneten Eindruck im Auge. Zu seinen leidenschaftlich bewegten, pathetischen Kompositionen und Gestalten, den mächtigen, übertrieben plastischen Körperformen passt diese etwas gewalttätige, überaus kräftige und dunkle Technik sehr gut. Sein vorzüglichstes Werk ist das, allein durch die Form der Inschrift unzweifelhaft als Arbeit seines Messers beglaubigte Ecce homo (Pass. 32), trotz einer gewissen Roheit in der Formengebung durch dicke, streifenartige, eckige, schwarze Linien einheitlich in der Tonwirkung und grossartig im Ausdrucke. Auf anderen Blättern, wie der Grablegung, dem Raub der Proserpina, nennt er sich nur als Erfinder. Aber auch in diesen beiden Werken wie in anderen ganz unbezeichneten, z. B. dem h. Georg, dem h. Hieronymus, dem h. Ambrosius, der Leiche Christi, die von Engeln gehalten wird, sind Formengebung und Technik so kraftvoll und original, dass man sie, anderweitigen Vermutungen entgegen, wohl alle als seine eigenhändigen Arbeiten betrachten kann. Das künstlerische Verdienst käme ja Scolari auch dann zu, wenn er nur dem Holzschneider die Hand geführt hätte.

Scolari, der mit seiner eigenartigen, herben und flächenhaften Manier die ansehnliche Reihe der venezianischen Holzschneider des XVI. Jahrhunderts würdig schliesst, konnte, ebenso wie Boldrini u. a., obwohl von Geburt Vicentiner, als Schüler oder Nachahmer Tizians ohne Bedenken der venezianischen Schule zugerechnet werden. Viel weniger bestimmt sind dagegen die künstlerischen und technischen Beziehungen eines anderen bedeutenden Meisters des Holzschnittes, der aus dem westlichen Teile Norditaliens stammte, aber doch hauptsächlich im Osten tätig gewesen zu sein scheint. Francesco de Nanto de Sabaudia hat ein Bildnis Ariosts, wie wir wissen nach Tizians Zeichnung, für die 1532 herausgegebene Ausgabe des Orlando geschnitten. Sein Hauptwerk ist eine Folge von 15 grossen Darstellungen aus dem Leben Christi nach Zeichnungen des Malers Girolamo da Treviso, der bis 1540 tätig war (Pass. VI, p. 225, No. 13—37). Sie sind etwas derb und grobkörnig, aber mit grossem Verständnis der Formen und des Charakters der Vorlagen geschnitten. De Nanto operiert mit breiten Flächen von Licht und von Schatten, die er durch Reihen weitgestellter, schräger Parallelstriche mehr andeutet als fest umschreibt. Eine bisher unbekannte, sehr schöne Halbfigur Johannis des Täufers (Paris), die in ihrem Typus sehr stark an Francesco Francia erinnert, ist noch in einer viel regelmässigeren, der älteren venezianischen Schraffierungstechnik entsprechenden

Manier ausgeführt. Die schwere Ornamentik der Umrahmung, weiss auf schwarzem Grunde, findet sich ähnlich in Büchern, die in Bologna und in Rom gedruckt worden sind.

Nach Ferrara weist uns eine Reihe von Holzschnitten, die von einem unbekannten Künstler, der sich mit dem Buchstaben S und einem Anker bezeichnet, nach Vorlagen von Girolamo Grandi da Ferrara 1538 ausgeführt worden sind. Ein Blatt dieser Folge von 16 Darstellungen aus der Geschichte Christi (Pass. VI, p. 228f.) ist mit dem vollen Namen des Malers und der Sigle des Holzschneiders versehen, zwei andere sind nur mit den Buchstaben G. G. F. bezeichnet. Der Stil der Zeichnung ist recht unbestimmt und schwankt zwischen verschiedenen Einflüssen. Grandi ist offenbar wenig selbständig und macht zahlreiche Anlehen, die Kreuzabnahme benutzt z. B. die Komposition eines Kupferstiches nach Mantegna. Die Holzschnitttechnik charakterisiert sich durch weiche, lange, rundliche Schraffierungszüge mit Kreuzlagen, die, besonders in den Gewändern, freie und malerische, aber sehr weichlich fliessende Formen ergeben. Demselben Girolamo Grandi wird man sicher auch eine Folge von sieben Planetendarstellungen in reichen Umrahmungen, deren eine die Bezeichnung G. G. F. und die Jahreszahl 1533 aufweist, zuzuschreiben haben. Man hält sie ohne jeden Grund für Arbeiten des Verlegers Gabriele Giolitto dei Ferrari. Da der Stil der Zeichnung, besonders der Gesichter, der Bewegungsmotive und der Gewänder der gleiche ist wie in den Bildern aus dem Leben Christi, so werden wir ohne Zweifel die Buchstaben G. G. F. als Abkürzung des Namens Girolamo Grandi Ferrarese, der ja auch zwei jener Blätter in derselben Form bezeichnet hat, anzusehen haben. Die Kompositionen, die einzelne Figuren den älteren Planetenbildern entlehnen, sind höchst geschickt und lebendig, die geschmackvollen Umrahmungen weisen einen grossen Reichtum oft sehr eleganter und originaler Motive auf. Die routinierte und abgeschliffene Technik mit starken Umrissen und langen, weichen, gebogenen Zügen paralleler Linien ist der der Bilder aus dem Leben Christi nahe verwandt, aber viel fester und kerniger, viel weniger weichlich und fliessend und fast ohne Kreuzschraffierungen. Sie stimmt in ihrem Charakter durchaus mit einer Reihe von Holzschnitten in Büchern, die Nicolò Zoppino in den zwanziger und dreissiger Jahren in Venedig gedruckt hat, überein. Da Zoppino auch aus Ferrara stammte, so werden wir wohl annehmen dürfen, dass er seine Holzschneider mit sich gebracht habe, als er sein Geschäft in Venedig begann.

Wir haben also eine Gruppe ferraresischer Holzschneider vor uns, die stilistisch mit der venezianischen Technik zwar in enger Beziehung steht, aber in der mehr raffaelesken als venezianischen Zeichnung und durch die Eigenart der festen, plastischen, kupferstichartigen Formbildung eine selbständige Stellung einnimmt. Von den Buchholzschnitten dieser Art seien hervorgehoben das schöne Titelblatt des Vitruvius, den Zoppino 1535 druckte, die zum Teil mit den Holzschneidermarken: m. p. f., m. f. u. a. bezeichneten Illustrationen in Dione „Delle guerre e fatti de' Romani" von 1533, in Lucians „Dialoghi" von 1525, in Antonio Manciolinis „Opera nova del mestier de l'armi" von 1531, die Titelblätter des Justino Historico (1524) und der „Universali dei belli recami" (1537) und viele andere vortrefflich gezeichnete und geschnittene Bilder in anderen Drucken Zoppinos.

Der obengenannte Girolamo Grandi da Ferrara hat auch für einen anderen, ganz eigenartigen Holzschneider, für Gaspare Ruina eine Vorzeichnung geliefert, oder vielmehr ihm Michelangelos Erschaffung Adams in der sixtinischen Kapelle für den Holzschnitt umgezeichnet. Dies Blatt (Pass. VI, p. 222, No. 1), aus dem allein wir Ruinas Namen kennen lernen, trägt die merkwürdige Bezeichnung „Hieronimo de' Grandis pincsit, Gaspar Ruina fecit" und einen aus drei Pfeilen und einer Schlangenlinie zusammengesetzten Stern. Es ist in einer ganz eigentümlichen Technik mit ganz feinen, engen und scharfen, nach den Schatten hin zu fast schwarzen Flächen zusammenlaufenden Schraffierungen, die mehr eine fleckige und kleinliche als die erstrebte farbige Wirkung erzielen, gearbeitet. Die charakteristische Manier Ruinas können wir leicht noch in einigen anderen Holzschnitten wiedererkennen, die nur mit einem G. und jenem Zeichen versehen sind. Ausser zwei kleineren Blättern mit bisher noch nicht erklärten Darstellungen trägt noch eine grössere Komposition, eine Schlacht antiker Reiter und Fusssoldaten, Ruinas Zeichen. Den Erfinder dieses lebendig bewegten und reichen Bildes darf man wohl wieder in Girolamo Grandi vermuten. Die technische Ausführung ist ganz vorzüglich, freier und bei allem Reichtum an Kontrasten im Ton ausgeglichener als die Erschaffung Adams, sehr abwechslungsreich in der Verwendung der Mittel an Kreuzschraffierungen, engen, runden Taillen und unregelmässigen Längsschraffierungen und punktartigen Strichen. Dies sein Hauptwerk sichert Ruina eine hervorragende Stelle im italienischen Holzschnitte des XVI. Jahrhunderts. Seine Technik hat, wenn sie auch viel freier und individueller und in der Wirkung farbiger ist, doch eine

grosse Ähnlichkeit mit der der Grandischen Planetenfolge. Diese stilistischen und persönlichen Beziehungen Ruinas zu Girolamo Grandi und der ferraresisch-bolognesischen Kunstrichtung berechtigen uns wohl dazu, ihn mit der Holzschneiderschule dieser Gegend in Zusammenhang zu bringen.

An anderen Orten Italiens haben sich im späteren XVI. Jahrhundert besonders charakteristische Holzschneider bisher nicht nachweisen lassen. In den nicht sehr zahlreichen Buchillustrationen ist die Abhängigkeit von Venedig meist unverkennbar. Besonderheiten lassen sich wohl in einzelnen Titelumrahmungen und Illustrationen in Drucken von Rom, Bologna, Perugia usw. erkennen, aber der Charakter der Vorzeichnung bestimmt dann immer den Schnitt so stark, dass es zu keiner eigentlichen technischen Stilbildung kommen kann. Selbst in Florenz entwickelt sich keine selbständige Holzschneiderschule mehr. Der beste Beweis dafür ist, dass Vasari die Bildnisse für die zweite Ausgabe seiner „Vite" (1568) von einem fremden, offenbar in Venedig ausgebildeten Meister anfertigen lassen musste, der wohl auch die schöne Titelumrahmung mit der Ansicht von Florenz und die Kartuschen für die Bildnisse geschnitten hat.

Von bekannten Meistern ausserhalb Venedigs hat nur Domenico Beccafumi, genannt Meccarino, von Siena, der auch mehrere Radierungen gefertigt hat, eigenhändig eine Reihe von Blättern in Holz geschnitten. Wir erfahren das nicht nur durch Vasaris Worte sondern auch aus der Bezeichnung auf einer Folge von zehn Darstellungen von alchymistischen Operationen (Pass. VI, p. 151, No. 10—19), die sehr leicht und geistreich mit breiten, freien Strichen skizziert sind. Dass auch von den Helldunkelblättern, von denen später die Rede sein soll, einige, besonders mehrere Apostel, wie Vasari anzudeuten scheint, von ihm selber ausgeführt seien, ist sehr unwahrscheinlich, jedenfalls zweifelhaft.

Eine eigenartige Gruppe von Holzschnitten bilden die Blätter, in denen eine Reihe von Federzeichnungen des Genuesen Luca Cambiasio (1527 bis 1585) von einem unbekannten Holzschneider, der sich mit den Buchstaben „GG. N. FE." bezeichnet, offenbar in getreuem Faksimileschnitt wiedergegeben sind (Pass. 44, 46, 73, 74a). Der charakteristische, breite und feste, aber sehr manierierte Federstrich des feurigen und gewandten Genuesen ist hier im Holzschnitt mit allen seinen Besonderheiten und Zufälligkeiten genau wiedergegeben, so dass eigentlich jede künstlerische Selbständigkeit des Holzschneiders verschwunden zu sein scheint.

Das Streben nach grosser, malerischer Wirkung, das den italienischen Holzschnitt des XVI. Jahrhunderts beherrscht, findet ein besonders geeignetes Ausdrucksmittel im Farbenholzschnitt, der seit dem Beginne des Jahrhunderts eine grosse Bedeutung gewinnt und eifrig gepflegt wird. Als Erfinder dieser Technik, die als „Chiaroscuro“, „Clairobscur“ oder „Camayeu“ bezeichnet wird, nennt sich Ugo da Carpi in einer Bittschrift an die venezianische Signoria vom 24. Juli 1516, in der er um Bewilligung eines Privilegs für diese Drucke einkommt. Er nennt sein Verfahren „modo nuovo di stampare chiaro et scuro, cosa nuova et mai più non fatta“. In Deutschland hat Lucas Cranach schon seit 1506, dann Burgkmair und Jobst de Negker (1512), Wächtlin u. a. Linienplatten in Holzschnitt und farbige Tonplatten, in denen die Lichter ausgespart waren, die also den farbigen Grund und die weisse Höhung der Federzeichnung wiedergeben sollten, übereinander gedruckt und auch mit Gold und Silber zu höhen verstanden. In dem Bildnis Baumgärtners (1512) und in dem „Tod als Würger“ hat Burgkmair sogar Bilder ganz ohne schwarze Strichplatte nur durch Übereinanderdrucken von drei verschiedenfarbigen Tonplatten hergestellt. In Deutschland blieben aber solche Versuche mehrfarbigen Holzschnittdruckes, die über die Nachahmung der Federzeichnung auf getontem Papier mit aufgesetzten Lichtern hinausgingen, ganz vereinzelt.

Das Prinzip des italienischen Farbendruckes ist das gleiche, aber entsprechend der Absicht auf die Nachahmung der freien, breiten Tuschzeichnung und auf die mehr dekorative Wirkung auf weitere Entfernung hin, arbeitet die Technik viel mehr mit Flächen als mit Linien. In vielen Farbenholzschnitten beschränkt man sich auch in Italien auf die Verbindung einer Tonplatte mit der Strichplatte, die die Zeichnung in allen Teilen, in Umrissen und Schraffierungen gibt, und die oft auch allein vollkommen marktgängige Abdrücke liefert. Die wesentliche künstlerische Neuerung Ugos liegt aber wohl darin, dass die schwarze Strichplatte nicht die ganze Zeichnung wiedergibt, sondern nur zur Verstärkung der tiefsten Schatten an einzelnen Stellen, in Gesicht, Mund und Nase in den Falten usw. dient, während die Formen zum grössten Teile durch die Linien und Flächen der Tonplatten hervorgebracht werden, ein Verfahren, das wir allerdings ganz ähnlich wenigstens bei den zwei oben genannten Burgkmairschen Blättern beobachten können. Die Tonplatten, meist zwei, höchstens drei, sind in Italien nicht, wie fast immer bei den deutschen Blättern dieser Art, mit verschiedenen Farben, sondern mit verschiedenen Tönen derselben Farbe, meist

braun, grau oder grün, seltener blau, gedruckt. Im Gegensatze zu den deutschen Versuchen ist also das italienische Chiaroscuro mehr Flächen- als Linienschnitt und mehr verschiedentoniger als verschiedenfarbiger Buntdruck. Der Unterschied ist demnach mehr ein künstlerischer als ein technischer.

Ugo da Carpi war, selbst wenn er die deutschen Farbendrucke kannte, in gewissem Sinne berechtigt, sein Verfahren wenigstens vom künstlerischen Standpunkte aus als eine neue Erfindung anzupreisen. Obwohl Ugo, der aus dem Geschlechte der Grafen von Panico stammte und vor 1450 geboren ist, auch als Maler tätig gewesen ist, wie wir aus Urkunden und Nachrichten wissen, so muss er doch den Holzschnitt berufsmässig betrieben haben. Er sagt das selber in seiner Eingabe an die venezianische Signorie; wir kennen aber auch ausser seinen Helldunkelblättern eine Reihe von gewöhnlichen Holzschnitten, die er ausgeführt hat. Mit seinem vollen Namen hat er z. B. einen grossen, aus vier Tafeln bestehenden Holzschnitt, der das Opfer Abrahams darstellt, und dessen Zeichnung Tizian, Campagnola und Ugo selber zugeschrieben worden ist, bezeichnet. Er ist in ganz freier, etwas grober Manier, in der Art der Blätter Campagnolas ausgeführt und zeigt einen ganz routinierten, aber nicht sehr sicher und selbständig zeichnenden Techniker. Ugo da Carpi hat unter anderem auch eine Kopie nach Marcantons Beweinung Christi (B. 37, bez. Vgo) und, wie oben erzählt wurde, die Platten für das von Lodovico Vicentino 1522 und 1523 herausgegebene Schreibbuch und andere Schreibvorlagen geschnitten. Auch von seinen Farbdrucken bestehen einige, vielleicht seine ersten Versuche, z. B. die von Vasari erwähnte Sibylle nach Raffael (B. XII, p. 89, No. 6) und die Vertreibung der Invidia vom Parnass nach Peruzzi (B. XII, p. 133, No. 12) aus einer vollständig durchgearbeiteten Linienplatte, die, ganz wie bei den deutschen Blättern, auf eine Tonplatte nur aufgedruckt ist. Tondrucke dieser Art wurden, wie schon gesagt, auch von Boldrini u. a. herausgegeben.

Seine besonderen Privilegien von der venezianischen Signorie (1516) und vom Papste (1518) hat sich Ugo sicher nicht für diese Arbeiten geben lassen, sondern für sein eigentliches Farbdruckverfahren „a chiaro e scuro“. Es ist nun nicht ohne Bedeutung, dass Ugo, obwohl er Norditaliener und lange Zeit in Venedig als Holzschneider tätig war, sein neues Verfahren nicht zur Reproduktion venezianischer, tizianesker Kompositionen — er hat nur ein Blatt nach Tizian geschnitten — in Anwendung brachte, sondern sich nach Rom wandte, um hier eine Reihe von Werken Raffaels in Farbenholzschnitten nachzubilden.

Seine ersten Arbeiten hier scheinen die beiden mit dem päpstlichen Privileg von 1518 und seinem Namen versehenen Blätter nach Raffaels Tod des Ananias (B. XII, p. 46, No. 27) und Aeneas mit Anchises (B. XII, p. 104, No. 12) gewesen zu sein. Ausser ihnen gehören der Kindermord von Bethlehem, der Sieg Davids über Goliath, der Fischzug Petri, die „Raffael und seine Geliebte" genannte Darstellung (B. XII, p. 140, No. 2, s. Abb.) zu seinen besten Farbenholzschnitten nach Raffael. Andere Blätter hat Ugo dann nach Giulio Romano, Polidoro da Caravaggio und Parmigianino, z. B. den „Diogenes" (B. XII, p. 100, No. 10), ausgeführt. Trotz einer gewissen Derbheit und Flüchtigkeit der Zeichnung und dem fühlbaren Mangel an Formenverständnis ist in den sehr seltenen frühen und scharfen Drucken auf starkem Papier die Wirkung dieser Bilder in einer gewissen Entfernung sehr plastisch und dekorativ, im Gesamteindruck besonders die Farben sehr reizvoll. Offenbar sollten sie als billiger Schmuck von Räumen dienen und Gemälde in Helldunkeltechnik oder Reliefs ersetzen.

Für Parmigianinos unbestimmte, fliessende Formen und für seine Zeichenmanier war diese Helldunkeltechnik wie geschaffen. Seine Entwürfe sind deshalb von den Holzschneidern besonders bevorzugt worden. Er hat sich augenscheinlich selber für den Farbenholzschnitt lebhaft interessiert, wie er ja auch als der erste die in mancher Hinsicht verwandte Radierung selber gepflegt hat. Vasari behauptet sogar, dass er den „Diogenes" eigenhändig geschnitten habe, allerdings irrtümlich, da das Blatt tatsächlich die Bezeichnung Ugos da Carpi trägt. Er soll auch seinen Schüler Antonio da Trento in dieser Technik unterwiesen haben, um von ihm seine Zeichnungen in Farbenholzschnitt vervielfältigen zu lassen. Antonio, der ohne Zweifel mit dem Radierer der Schule von Fontainebleau, Antonio Fantuzzi, von dem oben die Rede war, identisch ist, lohnte das Vertrauen des Meisters schlecht. Er stahl ihm die vorbereiteten Platten und Drucke und eine Anzahl von Zeichnungen und machte sich damit aus dem Staube. In den Jahren 1537—1540 ist er in Fontainebleau tätig, seine Zusammenarbeit mit Parmigianino wird also in die dreissiger Jahre fallen. Fast alle seine Farbenholzschnitte sind nach Entwürfen Parmigianinos hergestellt. Nur zwei von ihnen, Johannes der Täufer (B. XII, p. 73, No. 17) und der Lautenspieler (B. XII, p. 143, No. 3) sind mit seinem aus A und T zusammengesetzten Monogramm bezeichnet. Vasari erwähnt noch das Martyrium der heiligen Peter und Paul (B. XII, p. 79, No. 28), sein Hauptwerk, die tiburtinische Sybille (B. XII, p. 90, No. 7) und einen nackten, sitzenden, vom Rücken



Ugo da Carpi nach Raffael. „Raffael und seine Geliebte“.

gesehenen Jüngling (B. XII, p. 148, No. 13). Mehrere dieser Blätter sind ausser mit der Strichplatte nur mit einer Tonplatte, nur wenige mit drei Platten gedruckt.

Wie Antonio Fantuzzi schliesst sich auch Giuseppe Nicolò Vicentino, der ebenfalls ein Schüler Parmigianinos war, in seiner Technik eng an Ugo da Carpi an, so dass, zumal die guten Drucke sehr selten sind, und die Verschiedenheiten des Abdrucks die Wirkung hier besonders stark mitbestimmen, eine sichere Verteilung der nicht bezeichneten Blätter unter diese drei ersten italienischen Farbenholzschneider sehr schwierig ist. Bezeichnet sind von Gius. Nic. Vicentinos Werken nur wenige, z. B. die Flucht der Cloelia, nach Maturino (B. XII, p. 96, No. 5: Jos' Nic' Vicent'), die Madonna mit Heiligen nach Parmigianino (B. XII, p. 64, No. 23: F. P. Nic. Vicentino T.) und Christus die Aussätzigen heilend, nach Parmigianino (B. XII, p. 39, No. 15: Joseph Nicolaus Vicentinus). Dem Charakter ihrer Vorlagen von der Hand Parmigianinos entsprechend sind in den Blättern dieser beiden Holzschneider die Linien, ganz wie in den Radierungen ihres Meisters, fliessender und weichlicher als bei Ugo da Carpi. Des Vicentiners Farbentöne bilden breitere, derbere Flecken mit starken Gegensätzen, in Antonios zumeist nur mit der Strich- und einer Tonplatte hergestellten Arbeiten sind die Linien dünner, schärfer und enger. Besonders deutlich tritt der Unterschied ihrer Manieren in den Farbenholzschnitten, die sie beide nach Parmigianinos Sibylla Tiburtina ausgeführt haben, hervor.

Nach diesen drei ältesten italienischen Meistern des Farbenholzschnittes, neben denen allerdings auch noch andere, uns unbekannte, tätig gewesen sein müssen, begegnet uns erst am Ende des Jahrhunderts wieder eine hervorstechende Persönlichkeit auf diesem Gebiete in Andrea Andreani aus Mantua. Die Datierungen seiner Holzschnitte, die von 1584 bis 1610 gehen, umschreiben, wie es scheint, annähernd die Zeit seiner Tätigkeit. Wir finden Andreani, der seine Kunst in Oberitalien, vielleicht in Bologna erlernt hatte, zuerst in Florenz, wo er 1584 und 1585 einige grosse Farbenholzschnitte nach der Gruppe Giovannis da Bologna, dem Raube der Sabinerinnen, andere nach Raffaello da Reggio und Ligozzi ausführte. In den folgenden Jahren hielt er sich in Siena auf, hauptsächlich um die grossen von Beccafumi entworfenen Fussbodenmosaiken des Domes nachzubilden (B. XII, p. 24, No. 4), 1586 gab er die Holzschnitte mit Eva und dem Opfer Abrahams in zehn Blättern, 1590 die Darstellung mit Moses und der Anbetung des goldenen Kalbes in zwölf Blättern heraus, 1591 die Kreuztragung, zwei Madonnen und besonders die einen Totenschädel

betrachtende Frau nach Casolano (B. XII, p. 148, No. 114), die anziehendste seiner Schöpfungen. Die Allegorie des Todes nach Fortunio (B. XII, p. 135, No. 13) entstand 1588. Später wurde Andreani nach Mantua berufen, um Mantegnas berühmten Triumph Caesars in Helldunkelholzschnitt nachzubilden, eine Arbeit, die er 1599 vollendete (B. XII, p. 101, No. 11).

Nach dieser Zeit scheint Andreani nicht mehr selber gearbeitet, sondern vorgezogen zu haben, sich durch die Arbeit anderer bequemer zu bereichern. Er beschäftigte sich von nun an hauptsächlich damit, die Platten der älteren Meister, die er an sich gebracht hatte, wieder abzudrucken und mit seiner Adresse in den Handel zu bringen. Dass er dabei die Namensbezeichnungen der wirklichen Schöpfer aus den Platten entfernte, spricht, wie die ruhmredigen Inschriften auf seinen eigenen Arbeiten, nicht sehr zugunsten seiner Persönlichkeit.

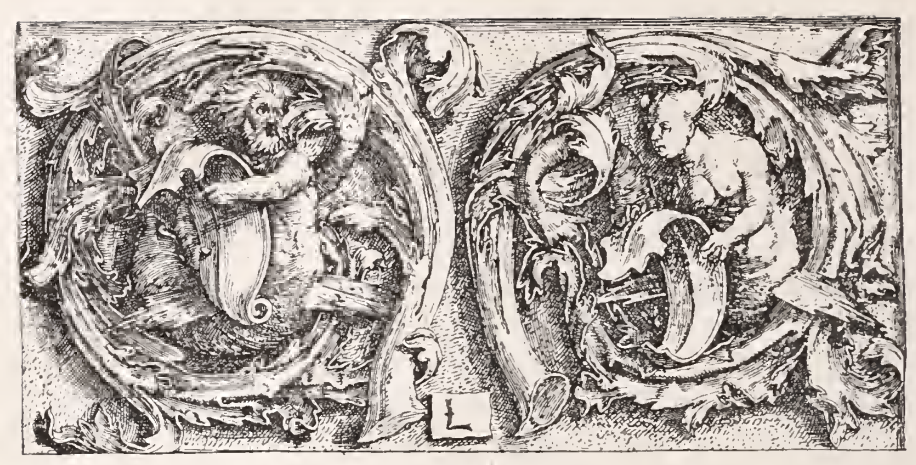
Als Künstler ist Andreani nach den etwa 40 Blättern, die er selber geschnitten hat, keineswegs gering zu schätzen. Gegenüber der freien, skizzenhaften, auf die Entfernung berechneten Manier jener älteren Meister des Farbenholzschnittes ist seine Technik meist sehr regelmässig, sorgfältig und verhältnismässig fein, selbst in Bildern des grössten Formates. Auch in den Tonplatten sind die Lichter in klaren, scharfen Linien, oft in Kreuzlagen ausgeschnitten. Das Zeichnerische kommt also hier, trotz der Freiheit in der Behandlung der Linien wieder mehr zur Geltung. Er bevorzugt matte Töne, grau, graubraun, graugrünlich und verwendet nur selten kräftigere, lackartige Farben, ziegelrot, braungelb, die dann im Druck auch meist fleckig wirken. Es sind von Andreani Farbenholzschnitte erhalten, die die Grösse von Gemälden mit fast lebensgrossen Figuren erreichen, wie z. B. die Beweinung Christi nach Casolano (1593), die offenbar also auch einen Ersatz für Gemälde bilden sollten.

Neben Andreani sind noch Alessandro Ghandini, der einige Blätter in dieser Technik ausgeführt hat, z. B. Christus beim Pharisäer Simon (B. XII, p. 41, No. 18) und eine Madonna nach Parmigianino (B. XII, p. 65, No. 25) und Giovanni Gallo, ein Franzose, der mehrere Blätter nach Marco Pino da Siena geschnitten hat, hervorzuheben.

Nur noch einen bedeutenderen Vertreter hat der italienische Farbenholzschnitt aufzuweisen, der aber schon ganz dem XVII. Jahrhundert angehört und fast nur Kompositionen von Guido Reni in Helldunkel geschnitten hat. Bartolomeo Coriolano, der 1630—1647 in Bologna tätig war, muss hier

Erwähnung finden, weil er die Tradition des XVI. Jahrhunderts fortsetzt. Er soll der Sohn des oben genannten, aus Nürnberg eingewanderten Christoforo Coriolano (Lederer?), der für Vasaris „Vite" die Bildnisse und für Aldrovandis Ornithologie die Illustrationen geschnitten hat, gewesen sein. Sein Stil ist noch linearer als der Andreanis. Die schwarze Strichplatte ist ganz selbständig und sehr sorgfältig mit viel Innenzeichnung und Kreuzschraffierungen in festen, breiten Linien durchgeführt. Der elegante und weichliche, aber doch empfindungsvolle Charakter der Renischen Kunst ist hier im Anschluss an des Meisters Radierungsstil sehr gut wiedergegeben. Auch die Lichter der Tonplatten sind klar und scharf ausgeschnitten. Die Farben sind milder und nüchterner als die der ältesten Meister, aber weniger matt als die Andreanis. Unter Coriolanos Farbenholzschnitten, die meist nur aus der Strichplatte und einer Tonplatte zusammengesetzt sind und fast alle seinen Namen und das Datum tragen, seien hervorgehoben die Herodias von 1631, die Madonnen (B. XII, p. 52, No. 5—7), der h. Hieronymus (B. XII, p. 83, No. 33) und die Sybillen (B. XII, p. 87, No. 2—5), „Friede und Überfluss" (B. XII, p. 131, No. 10), die grosse Gigantenschlacht in vier Blättern (B. XII, p. 113, No. 11 und 12) alle nach Guido Reni.

Der Farbenholzschnitt hat in Italien keine weitere Entwickelung genommen, er ist später überhaupt kaum mehr gepflegt worden. Die Arbeiten des Grafen Antonio Maria Zanetti in Venedig um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts stehen als künstlerische Liebhaberei eines reichen und talentvollen Dilettanten ganz vereinzelt da. Sie sollten auch nur als möglichst getreue Reproduktionen einer Sammlung von Zeichnungen Parmigianinos, die Zanetti besass, dienen. Eine historische Bedeutung haben sie, trotz ihren künstlerischen Verdiensten, ebensowenig wie die Farbenholzschnitte grösseren Massstabes, die der Engländer John Baptist Jackson nach venezianischen Gemälden, nach Tizian, Bassano, Tintoretto, Veronese herstellte. Effektvoller und künstlerisch viel wertvoller als diese etwas harten und nüchternen Reproduktionen sind dagegen einige von Jackson in Farbenholzschnitt ausgeführte Landschaften. Er hat in seinen Blättern die Vertiefungen, die durch den scharfen Eindruck der Linien und Flächen im Papier entstehen, oft sogar die blosse Reliefpressung ohne Farbe (Blinddruck) in bewusster Weise zur Steigerung des farbigen Reizes mitwirken lassen.



Lucas von Leyden. Ornament.

KUPFERSTICH UND HOLZSCHNITT IN DEN NIEDERLANDEN

FÜR unsere moderne Auffassung, die in der Kunst vor allem den reinen und starken Ausdruck selbständigen Naturempfindens sucht, ist das XVI. Jahrhundert in der Entwickelung der niederländischen Kunst keineswegs eine Zeit des Glanzes. Gegenüber dem staunenswerten Scharfsinn der Formenbeobachtung, mit dem die van Eyck im XV. Jahrhundert Epoche machen, bezeichnet die niederländische Kunst des XVI. Jahrhunderts eine Zeit der Depression, des Überganges durch die Nachahmung der klassicistischen Formen der italienischen Hochrenaissance zu neuer Selbständigkeit und zu psychologischer Vertiefung, die im XVII. Jahrhundert durch Rembrandt und Rubens erreicht wird.

Fast noch mehr als die Malerei fallen in dieser Epoche die graphischen Künste in den Niederlanden dem mächtigen Einflusse der damals weltbeherrschenden italienischen Kunst zum Opfer. Hier wirken auch noch die technisch vollendeten Meisterwerke der deutschen Kunst, vor allem die Kupferstiche und Holzschnitte Dürers und seiner Nachfolger mit, die niederländischen Künstler von der nationalen Richtung abzulenken. Im XV. Jahrhundert steht

der niederländische Bilddruck mit dem deutschen in innigsten Beziehungen, er behauptet aber in allen seinen Werken vollkommene stilistische Selbständigkeit, ja ohne Zweifel gehen sogar viele für die deutsche Graphik wichtigste Anregungen vom Niederrhein aus. Nun aber vermag die markige Kraft und die charaktervolle Unbefangenheit der niederländischen Meister dem vereinten Ansturme der italienischen und der deutschen Einflüsse nicht mehr Stand zu halten. Durch literarische Studien der Antike und durch regen persönlichen Verkehr mit dem Süden war den italienischen Formenidealen und ihrem geistigen Gehalte schon seit langem der Boden bereitet worden.

Ganz charakteristisch zeigt sich die unwiderstehliche Gewalt dieser Mächte fremden Geistes in ihrer Wirkung auf eines der allerstärksten Talente, die das XVI. Jahrhundert in den Niederlanden hervorgebracht hat, auf einen Künstler, der noch in den Anschauungen des XV. Jahrhunderts aufgewachsen war und noch die ganze rücksichtslose Energie der Naturbeobachtung der alten Schule besass. Auch Lucas von Leyden muss, nachdem er zwanzig Jahre dem Gotte seiner Väter treu gedient hat, dem fremden Götzen opfern. Lucas von Leyden gehört auch als Maler zu den bedeutendsten Meistern der Niederlande, der Schwerpunkt seiner Tätigkeit liegt aber, wenigstens so weit wir sie beurteilen können, noch mehr als die Dürers in seinen Arbeiten für die vervielfältigenden Künste.

Wenn Lucas wirklich, wie berichtet wird, erst 1494 in Leyden geboren ist, so muss er überaus früh reif geworden sein, denn schon der Kupferstich Mohamed und der Mönch (B. 126), der das Datum 1508 trägt, den er also im 15. Lebensjahre ausgeführt hat, lässt eine vollkommene Beherrschung der Technik erkennen. Bei einer so lebhaften und sensiblen Künstlernatur dürfte uns das aber nicht allzu sehr Wunder nehmen. Lucas ist jung an Jahren 1533 gestorben. Seine erste Grabstichelarbeit kann dieses älteste seiner datierten Werke aber nicht gewesen sein. Selbst unter den erhaltenen undatierten Kupferstichen sind einige ohne Zweifel noch früher entstanden, z. B. die Ruhe auf der Flucht (B. 38), der Junge mit der Trompete (B. 152), die büssende Magdalena (B. 123), Jephta (B. 24). In den Werken der Jahre 1509 und 1510, in der Passion in rundem Format (B. 57—65), in den grossen Darstellungen der Bekehrung Sauli (B. 107 von 1509), des Ecce homo (B. 71 von 1510), der Rückkehr des verlorenen Sohnes (B. 78) u. a. m. steht der Künstler schon auf der Höhe seiner zeichnerischen und technischen Meisterschaft.

Von seinen quattrocentistischen Vorfahren hat Lucas das starke Gefühl für

die Wirklichkeit, den Instinkt für das, was der Darstellung den Schein der Wirklichkeit gibt, ererbt. In seiner umständlich erzählenden Art der Komposition, in der überaus liebevollen Durchführung der duftigen Landschaftsgründe und besonders in den derben Typen seiner vierschrötigen, unbeholfen und schwerfällig sich bewegenden Gestalten ist er ganz Holländer. Der tiefe Respekt vor der Wahrheit verleiht ihm die Geduld, jeden unscheinbaren Gegenstand mit der höchsten Sorgfalt und Genauigkeit wiederzugeben, den Strick mit seinen Knoten, die Rinde des Baumes, die Säume und die glänzenden Borden der Gewänder. Über diese Anschaulichkeit des materiellen Vorganges und seiner unmittelbaren psychologischen Motivierung ist er allerdings nicht wie Dürer zu gedanklicher Tiefe fortgeschritten. Er stellt sich die Gegenstände der Bibel vollkommen als reale Begebenheiten in seiner Umgebung vor und hält sich in seiner frühen Zeit durchaus unabhängig von aller traditionellen Typik. So schildert er z. B. einmal den h. Christoph (B. 108, s. Abb.) nicht in der konventionellen Weise als Träger des Christkindes, sondern er schafft eine Genreszene: der Jesusknabe steht am Ufer und ruft dem Heiligen wie einem Fährmann sein „hol über“ zu. Hierin beruht die Originalität des Künstlers



Lucas von Leyden. Der h. Christoph.

und das Geheimnis der gewaltigen Wirkung, die seine Werke stets auch in den romanischen Ländern ausgeübt haben.

Die Darstellung der Leidenschaft und stark bewegter Handlung gelingt ihm selten, er verfällt dabei leicht in das Theatralische. Er sucht nicht die Handlung zu konzentrieren sondern sie in einzelne Episoden aufzulösen. Seine Stärke liegt in der Schilderung ruhiger Zustände und Stimmungen der Seele. Hierin erreicht er aber oft eine ergreifende Anschaulichkeit der seelischen Vorgänge. Selten ist die besänftigende Wirkung der Musik auf ein von innerer Unruhe gequältes Gemüt einfacher und überzeugender geschildert worden als in dem alten König Saul, dem der plumpe Bauernjunge David auf der Harfe vorspielt (B. 27). Anmut der Erscheinung hat er offenbar nicht wiedergeben können oder wollen, er betont nur das Charakteristische der äusseren Form und des Ausdruckes der Empfindung.

In seinen frühesten Arbeiten ist die Technik leicht tockierend, die feine Schraffierung etwas unruhig und unklar, unsystematisch. Die Modellierung folgt gerne der Längsrichtung der Formen, sie ist oft, besonders im Nackten, ziemlich dürftig und lässt grosse Flächen weiss. In einer Reihe von Stichen erzielt er aber eine sametartige Tiefe der Töne und eine bewunderungswürdige Zartheit der Übergänge, einen Zusammenschluss der feinen, engen Schraffierungen, der die einzelne Linie fast verschwinden lässt. Diesen weichen Silberglanz zeigt schon der Mohamed von 1508, noch mehr die Susanna (B. 33), der Simson (B. 25), David und Saul (B. 29), Magdalena (B. 123), die h. Familie (B. 85) u. a. m. Farbenreich und hell schimmernd wie das Kolorit seiner Gemälde erscheint auch seine Kupferstichtechnik in den seltenen frühen Abdrücken, die in den tiefen Schatten die volle Frische bewahren. Es kommt ihm technisch augenscheinlich besonders auf ein feines Spiel des Lichtes an, das er im Vordergrunde durch starke Schatten kontrastiert und nach der Tiefe zu sich in duftige, silbrige Töne auflösen lässt. Das Licht scheint beweglich wie die Sonnenstrahlen auf den kleinen, leichten Wellen einer Wasserfläche. Auch hier keine Einheitlichkeit, keine Konzentration der Wirkung, nur ein Nebeneinander mannigfaltiger feiner Effekte.

Wie Lucas von Leyden in der Ausbildung seiner Technik von Anfang an sprunghaft und suchend vorgeht, so ist er auch fremden Einflüssen leicht zugänglich. Seit etwa 1515 beginnt er die Kupferstichtechnik Dürers, den er persönlich erst 1521 in Antwerpen kennen lernte, eifrig zu studieren und

nachzuahmen. Das bemerkt man schon in der Kreuztragung von 1515 (B. 72), in der grossen Kreuzigung von 1517 (B. 74), im Schmerzensmann (B. 76), in der h. Magdalena von 1519 (B. 122); noch stärker macht sich der Einfluss Dürers in den Arbeiten der zwanziger Jahre bemerkbar, besonders in der Passion von 1521 (B. 42—56), in der Madonna von 1523 (B. 82, s. Abb.), Petrus und Paulus von 1527 (B. 106) und in den Genrebildern, dem Operateur (B. 156 von 1524), dem Zahnbrecher (B. 157 von 1523) und dem Musikannten (B. 155 von 1524) und anderen mehr. Die Kompositionen werden geschlossener, die Technik systematischer. Er sucht den gleichmässig dunklen Ton und die klare Strichführung des deutschen Meisters nachzuahmen und arbeitet mit breiteren, kräftigeren, mehr voneinander sich loslösenden Linien. Die Werke dieser Zeit leiden oft an einer gewissen Trockenheit und Verschnörkelung der Linienbildung. Seine vorübergehende Beschäftigung mit der Ätztechnik, zu der er die Anregung auch von Dürer empfangen haben soll, mag mit Schuld daran tragen. Technisch wichtig sind seine Versuche, weil er zuerst die Radierung mit Grabstichelarbeit verbindet, mit besonders gutem Erfolge in dem prächtigen grossen Bildnisse des Kaisers Maximilian von 1520 (B. 172).



Lucas von Leyden. Madonna.

Gegen das Ende der zwanziger Jahre, als Lucas den Einfluss Dürers schon

wieder überwunden zu haben scheint, verfällt er in den Bann eines neuen Vorbildes, dem gegenüber er aber nicht mehr auch nur einen Teil seiner Selbständigkeit zu bewahren vermag. Seine Begeisterung für Marcantons Stiche veranlasst ihn nicht nur zu einer vollständigen Änderung seiner Technik sondern auch zur rückhaltlosen Nachahmung italienischer, klassicistischer Renaissanceformen. Der Künstler folgt hierin nur der in seiner Heimat herrschenden Stilrichtung. Der nähere Verkehr mit Jan Mabuse mag ihn auf das Studium der italienischen Kunst geführt haben. Die Arbeiten dieser Zeit, meist antike und allegorische Gegenstände, wie Venus und Amor (von 1528, B. 138), Mars und Venus (B. 137 von 1530), die Pallas (B. 139, s. Abb.), die Tugenden (B. 127 bis 133) oder Szenen aus dem alten Testamente, die zur Darstellung nackter Körper Gelegenheit geben, wie Adam und Eva (B. 1—6, 9, 10), Loth und seine Töchter (B. 16 von 1530) und andere mehr, wirken in ihrer akademischen Manieriertheit und in ihrer nüchternen Technik recht unerfreulich. Seinen Ruhm verdankt Lucas von Leyden vielmehr seinen frühen, in Stil und Empfindung noch echt niederländischen Werken. Auch in seinen geschmackvollen und reichen Ornamentstischen lässt sich der Übergang vom nordischen, gotischen Stil (s. Abb. S. 312) zur italienisierenden Renaissanceform verfolgen.



Lucas von Leyden. Pallas.



Lucas von Leyden. Abraham führt Isaak zur Opferung. Ausschnitt.

In seinen Zeichnungen für den Holzschnitt, deren man über 30 kennt, bleibt Lucas der Manier seiner Gemälde und seiner früheren Kupferstiche treu. Durch seine leichte, breit und flächenhaft schraffierende Zeichenweise wird die Technik des niederländischen Holzschnittes im Sinne der deutschen Manier zu freier Behandlung der Formen durch rundlich modellierende und gekreuzte Strichlagen umgestaltet. In ihrer Vorliebe für Längsschraffierungen, in einer gewissen groben Kernigkeit und kühnen Unregelmässigkeit der Linienzüge bewahrt sie jedoch gegenüber den deutschen Vorbildern noch sehr viel von dem Charakter des alten niederländischen Holzschnittes. Viele dieser breit und tonig den Vorzeichnungen nachgeschnittenen Blätter gehören zu den interessantesten und wirkungsvollsten Werken unseres Meisters, so besonders die beiden Folgen mit Darstellungen der Macht des Weibes über den Mann (Pass. III, p. 8) und Abraham, der Isaak zur Opferung führt (B. 3, s. Abb.).

In seiner Arbeit für den Holzschnitt hat Lucas von Leyden einen Vorgänger oder Genossen von künstlerischer Bedeutung in dem Maler Jacob Corneliszen van Oostsanen gehabt, der eine grosse Anzahl von Blättern mit seiner Marke und den Buchstaben I. A. (Jacobus Amsterdamensis) bezeichnet hat. Nach Daten auf seinen Gemälden und Holzschnitten muss er um 1506—1530 tätig gewesen sein und zwar vornehmlich in Amsterdam, dessen Wappen er häufig anzubringen liebt. Corneliszen schliesst sich in Zeichnung und Technik unmittelbar an den niederländischen Holzschnitt des XV. Jahrhunderts, wie wir ihn besonders in den Blockbüchern und in den Illustrationen gedruckter Werke kennen gelernt haben, an. Von dem Einfluss der deutschen, Dürerschen Kunst scheint er noch fast ganz unberührt geblieben zu sein. Er zeichnet mit kräftigen Umrissen und schraffiert mit hart absetzenden Massen derber, wenig gebogener Striche, die in den Schatten oft gekreuzt sind. Seine grobe, breite, strichelnde Technik ist dem Charakter seiner vierschrötigen und schwerfälligen Gestalten ganz angemessen. Lucas von Leyden gegenüber erscheint er wesentlich altertümlicher. Wenn er auch nicht entfernt die Kraft und Sicherheit seines grossen Landsmannes besitzt, so ist sein Stil in seiner Eigenart doch nicht ohne Reiz in der Auffassung und in der Detailbehandlung. Sein Werk setzt sich aus mehreren Serien von Passionsdarstellungen, einer in Runden und Umrahmungen, einer zweiten in Hochformat mit reichen Borduren und anderen kleineren Folgen (s. Abb.), aus Heiligenbildern, historischen und allegorischen Gestalten zusammen.

Jan Swart von Groningen (1469—1535), der vornehmlich für Antwerpener Verleger tätig war, nähert sich in seinem schönen Holzschnitt, der Predigt Christi am See, und in anderen Einzelblättern, wie in seinen recht zierlich und fein geschnittenen Buchillustrationen, z. B. denen der Vorstermanschen Bibel von 1529, viel mehr der Technik und Formgebung der deutschen Meister, im besonderen Holbeins. In ganz ähnlicher Manier sind zwei Blätter angeblich nach Hieronymus Bosch van Aken (gest. 1518, s. oben p. 78) ausgeführt, der h. Johannes auf Patmos und die Versuchung des h. Antonius, die 1522 datiert ist. In Antwerpener Drucken dieser Zeit ist der Stil Swarts mit einer Anzahl recht guter Arbeiten vertreten. In Amsterdam muss Cornelis Antoniszen (oder Teunissen) um 1536 bis 1547 tätig gewesen sein, da er ausser anderen Holzschnitten und einigen Radierungen auch eine grosse Ansicht dieser Stadt in 12 Blättern herausgegeben hat. Auch der alte Pieter Bruegel darf hier erwähnt werden, da ein Holzschnitt, flüchtig mit langen, weichlichen Schraffierungen ausgeführt, seinen Namen und das Datum 1560 trägt. Ausser diesem Blatte, das eine Maskerade (Ourson und Valentin) darstellt, hat sich noch ein, nur teilweise geschnittener Holzstock mit einer Vorzeichnung von Pieter Bruegel, die Hochzeit des Mopsus und der Nisa, erhalten. Von dem Maler und Baumeister Pieter Koecke van Alost (Antwerpen 1502—1550) ist eine Folge von zehn Holzschnitten mit Darstellungen



Jacob Corneliszen. Die Handwaschung Pilati.

der Sitten der Türken bekannt. Pieter van der Borcht (1540—1608) nähert sich mehr der französischen Technik. Der bedeutendste Verleger der Antwerpener Bilddruckproduktion war der Formschneider Hans Liefrinck (tätig um 1540—1580).

Neben Barend van Orley hat Jan Gossaert genannt Mabuse (1470 bis 1541) für die Verbreitung der italienischen Renaissanceformen in den Niederlanden besonders erfolgreich gewirkt. Ob Mabuse tatsächlich der Autor einiger ihm zugeschriebenen Radierungen, einer I. M. S. bezeichneten Madonna und einer Verspottung Christi und zweier Holzschnitte, Herkules und Omphale und Kains Brudermord, sei, ist zweifelhaft, jedenfalls aber ist sein stilistischer Einfluss auf die niederländischen Stecher seiner Zeit sehr gross gewesen. Auch Lambert Suavius aus Lüttich (tätig um 1540—1559) bewegt sich durchaus in den Formen der italienischen Kunst. Er hat eine Reihe 1544—1555 datierter Blätter in feiner, enger, nicht reizloser Stechweise nach eigenen Zeichnungen und nach Erfindungen seines Lehrers und Schwagers Lambert Lombard angefertigt. Als Vorbild und als Zeichner für den Kupferstich hat auch Maerten van Heemskerck, der manierierteste unter den niederländischen Manieristen, einen grossen aber nichts weniger als günstigen Einfluss ausgeübt. Zahlreiche Stiche sind nach seinen Erfindungen ausgeführt worden. Besonders eifrig waren hierin Jan van Stalburch und der vielseitige Dirck Volkaert Cuerenhert, der sich aber seinen Ruhm vielmehr als Patriot, Dichter und Komponist der holländischen Nationalhymne erworben hat denn durch seine wenig anmutenden Stiche im Stile Enea Vicos und Beatricettos.

In einem gewissen Gegensatze zu diesen Künstlern, die sich eng an die führenden niederländischen Maler anschliessen, steht eine Gruppe von Stechern, denen zwar auch die Formen der italienischen Renaissance keineswegs fremd bleiben, die aber doch noch mehr vom nordischen Charakter bewahren, und die besonders in der Technik sich Dürer, die deutschen Kleinmeister und Lucas von Leyden zum Muster nehmen oder gar ihre Werke kopieren. Keiner von ihnen besitzt etwas von der markigen Kraft der alten Niederländer oder von der charaktervollen Originalität des Lucas von Leyden, sie sehen vielmehr ihre Aufgabe hauptsächlich in sorgsamer Detailschilderung und in einer glatten, fein vertreibenden Technik. Man könnte sie wohl als die niederländischen Kleinmeister bezeichnen, zumal sie auch den Ornamentstich eifrig gepflegt haben, Die tüchtigsten Künstler dieser zahlreichen Gruppe sind Allaert Claeszen



Dirick Vellert. Der Fischzug Petri.

(tätig um 1520—1555), von dem etwa 140 kleine Stiche bekannt sind, Cornelis Metsys oder Matsys (tätig um 1520—1560), die Meister NH und der Brüsseler Goldschmied Meister S., aus dessen Werkstatt eine sehr grosse Anzahl von Bild- und Ornamentstichen hervorgegangen ist. Abraham

Bruyns (um 1570—1580) Stil nähert sich oft dem der französischen Stecher. Grössere, figurenreiche Kompositionen hat der Meister mit dem Krebs (Frans Krabbe?) in ganz toniger, enger Manier gestochen. Der feinste und selbständigste dieser Stecher ist der Antwerpener Glasmaler Dirick Jacobsz Vellert (tätig um 1511—1550), den man früher nach seinem Monogramm, D. V. und einem Stern, Dirck van Staren nannte. Es sind von ihm zwei Holzschnitte und 19 zum Teil gestochene, zum Teil radierte Blätter erhalten, die äusserst zart und farbig behandelt sind (s. Abb.).

Aus dieser Gruppe der niederländischen Kleinmeister gehen die grossen flämischen Stecherfamilien hervor, die ihr Augenmerk hauptsächlich auf die Befriedigung des damals, nach der katholischen Restauration, besonders starken Bedarfes an Devotionsdarstellungen richten. Sie arbeiten deshalb ausschliesslich in der solideren und ergiebigeren Grabsticheltechnik und legen den Nachdruck auf das Gegenständliche. Die lehrhafte und erbauliche Bestimmung der Blätter kommt auch in den selten fehlenden Unterschriften zur Geltung. Neben eigenen Zeichnungen benutzen sie Vorlagen der italienisierenden Modemaler wie Maerten de Vos, Frans Floris, Otto Vaenius, Jan van Straeten (Stradanus) und suchen durch glatte, elegante Arbeit ihren Stichen ein gefälliges, den flüchtigen, unkünstlerischen Blick schnell befriedigendes Aussehen zu geben. Selbständiges Formenstudium und Originalität der Auffassung fehlen ihnen fast vollständig. Wir sind deshalb auch nie imstande, die Arbeiten der verschiedenen neben- oder nacheinander tätigen Mitglieder der einzelnen Familien auseinanderzuhalten.

Das ist schon bei der Familie der Collaert der Fall, deren ältestem, bereits um 1520—1540 in Antwerpen tätigem Mitgliede Adriaen wohl eine Reihe der seinem um 1590 arbeitenden Sohne Adriaen zugeschriebenen Stiche angehören mag. Ein jüngerer Sohn Adriaens war Johann (1545—1622?). Eine zweite Antwerpener Stecherfamilie, die in ähnlicher Weise auf die Massenherstellung sauberer Marktware bedacht war, tritt uns in den Galle entgegen, unter denen Philipp (1558—1612 tätig), Theodor, Philipp der Jüngere und Johann die tüchtigsten gewesen zu sein scheinen. Cornelius Galle hat schon einige Blätter nach Rubens gestochen. Bedeutender, wenigstens als Techniker feinsinniger und interessanter sind die Brüder Wierix, Jan (1549—1615), Hieronymus (1553—1619) und Anton (gest. 1624), die im Verein mit anderen Familienmitgliedern und fremden Gesellen in Antwerpen fleissig und sorgsam über 2000 Kupferstiche aller Art hergestellt

haben. Die Wierix lehnen sich zuerst stark an Dürer und die Beham an, deren Blätter Jan schon als Knabe trefflich zu kopieren verstand, sie arbeiten dann aber hauptsächlich nach Vorlagen der niederländischen Manieristen, die sie mit grosser Virtuosität, aber ohne Kunstempfinden wiedergeben. Bemerkenswert ist unter ihren Kupferstichen besonders eine Reihe vorzüglicher Bildnisse (s. Abb.). Hier gelingt es ihnen, auch in ganz grossen Blättern mit ihrer engen trockenen Technik Haltung und Charakter zu bewahren. Die Stecher der Familie De Passe nähern sich schon mehr der Richtung der holländischen Meister, die wir sogleich kennen lernen werden. Crispin de Passe (geb. um 1565 bis 1570, gest. 1637) und seine Söhne Crispin, Simon, Wilhelm, seine Tochter Magdalena und sein Enkel Crispin arbeiten alle so gleichmässig fein und korrekt, aber charakterlos, dass ihre Werke sich kaum voneinander unterscheiden lassen. Sie lieferten tausende von Illustrationen und Titelblättern für Bücher, allegorische und sittenbildliche Darstellungen, Porträts u. a. m.



Johannes Wierix. Bildnis. Alvin 1851.

Ein ungleich grösseres künstlerisches Interesse als die Reproduktionsstiche der Manieristen, die Arbeiten der Kleinmeister oder die in fast fabrikmässiger Gleichmässigkeit und Korrektheit hergestellten Illustrationen und Andachtsblätter der Antwerpener Stecherfamilien können die Maler-Radierungen der niederländischen Landschafts- und Sittenschilderer des XVI. Jahrhunderts

beanspruchen. Leider sind unsere Kenntnisse von diesen Anfängen der niederländischen Landschaftsradierung noch recht lückenhaft. Pieter Bruegel der Ältere, der als Maler die Landschaft und die Sitten seiner Heimat mit Meisterschaft schildert, hat vielen Stechern Vorbilder geliefert; als seine eigenhändige Arbeit wird jetzt nur die Kaninchenjagd von 1566 anerkannt. Ebenso dürftig ist, was wir von seinem Sohne Jan Bruegel dem Älteren (1568— 1625) als Radierer wissen. Eine grössere Anzahl sehr hübscher Radierungen, niederländische Landschaften mit reicher Figurenstaffage, besitzen wir von Hans Bol (geb. in Mecheln 1534, gest. in Amsterdam 1593), der zwar auch die Radierung noch ganz zeichnerisch behandelt, aber mit ihr hübsche Bildwirkung zu erreichen versteht. (s. Abb.). In ähnlicher Art haben unter anderen David Vinckboons (1578—1629), Jacob Savery (1570—1602) und Lucas Gassel einige Blätter ausgeführt.



Hans Bol. Der Winter.

Die meisten anderen Radierer gefallen sich in der Darstellung südlicher Gegenden und in der Nachahmung italienischer, besonders carraccesker Kompositionsweise. Zu Peter Bruegel dem Älteren hat Hieronymus Cock (Antwerpen 1510—1570) in engster Beziehung gestanden. Möglicherweise hat Bruegel von ihm oder von seinem Schwiegervater Peter Cock die Anregung zur Landschaftsradierung empfangen. Von Hieronymus Cock kennen wir nur einige Folgen geschickt, frei und kräftig radierter italienischer Landschaften mit biblischer und mythologischer Staffage (1558), römischer Ruinen (1551) und gestochener Veduten holländischer Ortschaften (1563). Italienische Landschaften haben auch Paul

Brill (1556—1626), Roeland Savery (1576 bis 1639) u. a. radiert. Wie auf vielen anderen Gebieten bringt auch in der Landschaftsradierung erst das XVII. Jahrhundert für die Niederländer die Erfüllung dessen, was diese Versuche und Bestrebungen versprechen.

Seit der letzten Stilwandlung des Lucas von Leyden hatte der niederländische Kupferstich die Formen der italienischen Hochrenaissance wesentlich durch die alte italienische Technik der Marcantonschule wiederzugeben gesucht. Erst in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts gelingt es, für die schweren, grosszügigen Gestaltungen dieser Kunst neue, entsprechende Liniengefüge zu konstruieren. Die mächtige Muskulatur michelangelesker Bildungen, die starken Hebungen und Senkungen des Tizianschen Kolorits sucht man nun durch die Wucht der einzelnen, stark für sich wirkenden Linie, durch die genährte, in der Mitte stark anschwellende, in kühnem Schwunge die Form rundende Taille zu bemeistern. Aus dieser Technik, die mit ihren massiven, regelmässigen, weiten Linienzügen auch grosse Dimensionen zu bewältigen imstande war, entwickelt sich die akademische Kupferstichmanier, der sogenannte Linienstich, der bis in das XIX. Jahrhundert herrschend geblieben ist. Zunächst ist sie die Vorbereitung für die Aufgaben, die eine neue grosse Kunst im folgenden Jahrhundert dem Grabstichel stellen wird. Wie schon ausgeführt wurde, ist diese Technik das Ergebnis der gemeinsamen Bemühungen italienischer und niederländischer, in Italien tätiger Künstler. Die Carracci und Cornelis Cort teilen sich in den Ruhm dieser stecherischen Errungenschaft. Unter den Niederländern scheinen es vornehmlich holländische Künstler gewesen zu sein, denen diese nicht bedeutungslose Wandlung der Stichtechnik zu danken ist, während die flämischen Meister, besonders die Antwerpener, wie wir gesehen haben, die Technik nach anderen Richtungen hin ausbilden.

Cornelis Cort (geb. 1530 in Honn in Holland, gest. 1578 in Rom) ist ein Schüler des Hieronymus Cock gewesen. Vasari misst Cock eine grosse Bedeutung als Stecher bei, wir kennen ihn nur als Radierer und als überaus rührigen Verleger von Kupferstichen verschiedener Art, die zum Teil auch von ihm selber ausgeführt worden sein mögen. Er hat eine grosse Anzahl von Blättern nach Frans Floris, Heemskerck und Bruegel, Architektur- und Ornamentzeichnungen nach Johan Vredeman de Vries und anderen stechen lassen. Unter den zahlreichen Arbeitern, die für seinen Verlag tätig waren, wird sich auch Cornelis Cort befunden haben. Cort, der als der Lehrer Annibale Carraccis im

Kupferstich bezeichnet wird, ist seit 1565 von Tizian mit der Reproduktion einiger seiner Gemälde beauftragt worden, und verdankt ohne Zweifel dem grossen Maler die Anregung zur Umgestaltung seiner Stichtechnik. Er hat eine Reihe von tüchtigen Stichen nach Raffael, Michelangelo, Barocci, Giulio Clovio, Francesco und Taddeo Zuccari, dann auch nach Frans Floris und Bartholomaeus Spranger ausgeführt.

In Holland wird das Cortsche und Carraccische System der freien Modellierung durch stark anschwellende Taillen von Hendrik Goltzius und seinen Schülern zur höchsten Virtuosität ausgebildet und mit grossem Geschick zur Reproduktion der beliebtesten zeitgenössischen Kunstwerke verwendet. Goltzius, der 1558 in Mühlbrecht geboren wurde und bis zu seinem Tode 1617 hauptsächlich in Harlem tätig war, geht als Stecher von einem gründlichen Studium der Technik Dürers und Lucas' von Leyden aus, deren Vorzüge er mit den Fortschritten der Italiener zu verbinden sucht, besonders in der Pietà von 1596 und in der Passion (B. 27—38). Als Eklektiker hat er von seiner grossen Fertigkeit in der freien Nachahmung nicht nur der Technik sondern auch des Stiles verschiedener Künstler eine glänzende Probe abgelegt in seinen sogenannten sechs Meisterwerken, Stichen im Stile Dürers, Lucas' von Leyden, Raffaels, Baroccis, Parmigianinos und Bassanos. Als Maler ist Goltzius einer der geschicktesten aber auch einer der masslosesten Verehrer der michelangelesken Manierismus. Die Formen seiner Gestalten sind ebenso gesucht, gewunden und geschwollen wie die allegorischen Gedanken, die den Inhalt der Darstellungen bilden.

Als Kupferstecher ist er Virtuose im höchsten Grade, der erste eigentliche Virtuose, der uns in der Geschichte des Kupferstiches begegnet, der Stammvater einer langen Reihe. Mit seiner ausserordentlich sicheren und regelmässigen Stichelführung weiss er den skulptorischen Charakter, die Marmorglätte der Formen eigener und fremder Gestalten mit Meisterschaft wiederzugeben, freilich meist mit Aufopferung des Gehaltes an ursprünglicher Empfindung. Die Beweglichkeit seines Grabstichels, der den feinsten Erhebungen der Oberfläche folgt und die einzelnen, verschieden gerichteten Taillengruppen vorzüglich zusammenzuschliessen versteht, ist bewunderungswürdig. Seine Technik ist überall von blendendem Glanz und besitzt oft auch hohe malerische Qualitäten.

Goltzius hat über 300 meist ansehnlich grosse Stiche nach eigenen Kompositionen (s. Abb.) und nach Gemälden italienischer und niederländischer Meister, wie Agostino Carracci, Palma, Caravaggio, Rosso, nach Spranger, De Vos, Jan

van Straeten ausgeführt. Der künstlerisch wertvollste Teil seiner stecherischen Leistungen sind, wie sich wohl denken lässt, seine Bildnisse, in denen allein er seine scharfe Naturbeobachtung und die Sicherheit seiner Zeichnung unbefangen



Hendrik Goltzius. Der h. Paulus. B. 56.

zur Geltung bringen kann. Sein berühmtestes Bildnis ist der sogenannte „grosse Hund des Goltzius", der Sohn des Malers Frisius mit seinem Hunde (B. 190). Nicht weniger vorzüglich ist das grosse Bildnis König Heinrichs IV. von Frankreich, das höchst fein und zart durchgeführte des Niquetus in kleinem Formate und der frei und breit behandelte, fast lebensgrosse Kopf seines Lehrers Cueren-

hert. Ausser seinen Kupferstichen hat Goltzius noch eine Reihe von Farbenholzschnitten herausgegeben, die ausser mit der sehr kräftig und frei gezeichneten Umrissplatte meist noch mit zwei Tonplatten gedruckt sind, also in der Art der deutschen Arbeiten Lucas Cranachs, Burgkmairs und Baldungs. Besonders vortrefflich sind einige Landschaften, die in dieser Technik ausgeführt sind



Hendrik Goltzius. Landschaft. B. 224. Strichplatte.

(s. Abb.). Nach Zeichnungen von Goltzius hat auch Christoph von Sichem eine Reihe von Holzschnitten in mehr regelmässiger, kupferstichähnlicher Technik hergestellt.

An Goltzius schliesst sich eine zahlreiche und fruchtbare Kupferstecherschule an, die in seinem Stil und vielfach auch nach seinen Zeichnungen weiterarbeitet, ohne aber wesentlich Neues oder Besseres zu leisten. An erster Stelle ist Goltzius' Stiefsohn und Schüler Jacob Matham (1571—1631) zu nennen,

dann Jan Saenredam (1565—1607), Bartholomaeus Dolendo (geb. um 1580) und Jacob de Gheyn (1565—1615). Von Abraham Bloemaert (1564—1651 Utrecht), sind nur einige freie, breite Radierungen bekannt, die aber jetzt zumeist Geerit Pietersz zugewiesen werden, er hat aber den Stechern zahlreiche Vorlagen geliefert und so auch für den Stich eine gewisse Bedeutung gewonnen. Einzelne Radierungen nach seinen Kompositionen sind mit farbigen Holzschnitt-Tonplatten umdruckt. Mit Jan Muller (tätig 1598—1625), einem der glänzendsten Virtuosen des Grabstichels und mit Abrahams Söhnen Frederik (geb. um 1600) und Cornelius Bloemaert (1603—1680), der besonders durch seinen Einfluss auf den französischen Kupferstich wichtig ist, tritt die Schule des Goltzius schon in das XVII. Jahrhundert ein, in dem sie durch Rubens zu ganz neuen Aufgaben berufen wird, und eine vollständige Umgestaltung erfährt.





Jean Gourmont. Der h. Eligius.

KUPFERSTICH UND HOLZSCHNITT IN FRANKREICH.

OB der französischen Kunst ein Anteil an den Erzeugnissen des Kupferstiches im XV. Jahrhundert zukomme, hat noch nicht festgestellt werden können. Ausser den oben erwähnten Kupferstichen, die für die Lyoner Ausgabe der „Peregrinationes“ des Breydenbach von 1488 nach den Mainzer Holzschnittoriginalen kopiert worden sind, die aber auch sehr wohl von einem Fremden, vielleicht einem Niederländer, ausgeführt sein können, ist bis jetzt noch kein Blatt aus dem XV. Jahrhundert bekannt geworden, das mit Sicherheit als französisch zu bezeichnen wäre. Erst im XVI. Jahrhundert sondern sich die französischen Arbeiten durch die Namensbezeichnungen der Stecher und durch ihren Stil deutlicher von den Erzeugnissen der Nachbarn ab. Es beginnt sich der spezifisch französische Kunstcharakter schon in der Vorliebe für das kleine Format der Blätter und der Figuren, dann besonders in der Zierlichkeit der Formen und Ornamente, in der prunkvollen Architektur und in der Feinheit der Technik bemerkbar zu machen.

Vorläufig ist nun aber die Anlehnung an die Formen und Vorbilder der italienischen Kunst so stark, dass die Selbständigkeit der durchgehends auch wenig bedeutenden französischen Stecher noch sehr gering bleibt. Einige Künstler französischer Nationalität sind deshalb mit mehr oder weniger Berechtigung immer ohne weiteres zur italienischen Schule gerechnet worden. Stecher wie die beiden Lothringer Nicolò Beatricetto aus Lunéville und Nicolò della Casa gehen in der Tat vollständig in der italienischen Schule auf (s. oben S. 271). Dagegen ist der französische Stilcharakter eines anderen Stechers, der bisher fast immer als Italiener galt, neuerdings mit Recht zur Geltung gebracht worden. Seiner stecherischen Ausbildung nach ist Georges Reverdy aus Lyon, den man bisher Gasparo oder Cesare Reverdino zu nennen pflegte, allerdings durchaus Italiener, er ist auch sicher in Turin tätig gewesen und hat mehrere Blätter nach italienischen Vorbildern gestochen. Erst später, als er sich in Lyon und Paris angesiedelt hatte, tritt in der Wahl der Gegenstände und in den Kompositionen mit kleinen Figuren und reichen Architekturhintergründen und auch in den Formen das französische Element stärker hervor. Ein Stich seiner italienischen Manier ist 1531, einer in seinem späteren Stil 1554 datiert.

Reverdy hat an einer Folge von kleinen, runden Stichen mit Darstellungen aus dem Neuen Testament mitgearbeitet, die ihm und zwei anderen Lyoner Stechern, Jean Gourmont und dem Monogrammisten CC (Claude Corneille?) wahrscheinlich von dem Verleger Balthazar Arnoullet in Auftrag gegeben worden waren. Von Claude Corneille kennen wir ausser anderen Stichen eine Folge von recht dürftigen Bildnissen der französischen Könige, die Arnoullet 1546 in Lyon unter dem Titel „Epitomes des roys de France“ veröffentlichte. Der Maler und Goldschmied Jean Gourmont, der 1506 in Paris als Buchdrucker und 1522—1526 in Lyon als Stecher arbeitet, und von dem der Louvre ein feines Bildchen besitzt, folgt ebenfalls italienischen, besonders raffaelischen Vorbildern. Seine h. Barbara (R. D. 10) ist nach Marcanton kopiert, die Verlobung der h. Catharina (R. D. 8) gibt eine Komposition Raffaels wieder. Er weiss seinen Arbeiten eine gewisse Anmut und Gefälligkeit der Form und seiner Technik durch feine, enge Strichlagen einen metallischen Glanz zu geben und erinnert hierin oft an die deutschen Kleinmeister (s. Abb. S. 331). Gourmont hat auch für den Holzschnitt gezeichnet. In diese Gruppe gehört ausser anderen schwachen Stechern auch Noël Garnier, der zwei Figurenalphabete gestochen und einige Blätter nach Dürer, Beham und Pencz kopiert hat.

Künstlerisch etwas anspruchsvoller, aber doch nicht viel leistungsfähiger tritt der Kupferstich in den Werken des Jean Duvet auf, der 1485 in Langres geboren wurde und vielleicht noch etwas älter ist als die vorher genannten Stecher. Er hat Dürers Werke studiert und benutzt sie nicht selten. Vornehmlich aber steht auch er im Banne der italienischen Kunst, und zwar verwendet er nicht nur Motive aus Kompositionen von Raffael, Mantegna und Leonardo, er hat auch die im Anfange des XVI. Jahrhunderts in Mailand übliche Kupferstichtechnik so geschickt nachzuahmen gewusst, dass mehrere Arbeiten eines mailändischen Künstlers ihm zugeschrieben werden konnten. Er modelliert ähnlich wie die Mailänder die Formen innerhalb der etwas unsauber gezeichneten Umrisse mit Massen von kurzen, rundlichen Strichelchen, die aber bei ihm viel unklarer und unruhiger wirken als bei jenen Stechern. Typen und Gewandbehandlung zeigen oft leonardeske Formen. Sein Hauptwerk ist eine Folge von 24 Bildern zur Apokalypse, trotz vielfachen Entlehnungen sehr selbständig und inhaltreich in der Erfindung. Interessant sind auch einige Darstellungen der Legende vom Fange des Einhorns, die allegorische Anspielungen auf die Liebesgeschichte Heinrichs II. und der Diane de Poitiers zu enthalten scheinen. Dem Reichtum und der Beweglichkeit seiner Phantasie steht aber nicht eine entsprechende Herrschaft über die Formen, die in der Struktur und in den Details recht mangelhaft sind, zur Seite (s. Abb.).



Jean Duvet. Judas. Ausschnitt aus dem Blatte B. 11.

Für die weitere Entwickelung des französischen Kupferstiches im XVI. Jahrhunderts sind diese vereinzelten Ansätze, die aus der Nachahmung italienischer Technik entspringen, ohne wesentliche Bedeutung. Sie nimmt vielmehr ihren Ausgangspunkt von dem breiten Strome neuer künstlerischer Formen, die allerdings auch von Italien her in Frankreich eindringen, die aber hier eine dem nationalen Charakter, oder wenigstens den höfischen Vorstellungen und Forderungen entsprechende Umgestaltung erfahren. Die Schule von Fontainebleau die sich um die von König Franz I. zur Ausschmückung des Schlosses herangezogenen italienischen Meister bildet, ist die Wiege auch der graphischen Künste der französischen Renaissance. Einflussreicher als der zuerst vom Könige berufene Giov. Batt. Rosso, „Maître Roux", der Vertreter des michelangelesken Manierismus, wurde für die französische Kunst Francesco Primaticcio, mit dem die Kunstweise Parmigianinos in Frankreich eindringt. Dem Sinn der Franzosen für Zierlichkeit und zarte erotische Empfindung ist die Kunst des Parmenser Meisters innig verwandt, sie hat auch eigentlich in Frankreich mehr als in Italien ihre Verbreitung und Weiterbildung gefunden.

Auch in der Pflege der Radierung ist Parmigianino, der in Italien sich zuerst für diese Technik interessiert hat, das Vorbild des Künstlerkreises von Fontainebleau geworden. Die italienischen Mitarbeiter Primaticcios, die sich, wie Antonio Fantuzzi, Ruggieri da Bologna, wie ferner der Meister L. D. u. a., die sich mit der Vervielfältigung seiner Kompositionen befassen, sind schon oben erwähnt worden. Die französischen Gehilfen und Schüler des italienischen Meisters sind wenig bekannt und wohl auch zumeist unbedeutend gewesen. Man darf aber doch Künstler wie den Emailleur Léonard Limousin (um 1544), den Maler Geoffroy Dumonstier (tätig um 1543—1547), René Boyvin d'Angers (tätig um 1563—1580), Jacques Prévost de Gray (tätig um 1535 bis 1547), Marc Duval du Mans (gest. 1581), Etienne Du Pérac (gest. 1601), den Schilderer Roms, u. a. m. zu den Radierern, die aus diesem Kreise hervorgegangen sind, rechnen.

Aber auch bei bedeutenderen und selbständigeren Künstlern, die nicht unmittelbar zur Schule gehören, lässt sich der stärkste Einfluss der Kunst von Fontainebleau nicht verkennen. An erster Stelle kann hier Jean Cousin, der tüchtigste und vielseitigste unter den französischen Künstlern dieser Zeit genannt werden. Er ist 1522 in Sens geboren und 1594 wohl in Paris gestorben. Als Architekt, als Bildhauer, Maler, Glas- und Miniaturmaler und auch als Kupferstecher

und Zeichner für den Holzschnitt hat er gleich Vorzügliches geleistet. Mehr noch als die Italiener von Fontainebleau dies schon zu tun sich genötigt sahen, gestaltet Cousin die fremden Formen nach dem französischen Geschmacke um. Seine Ideale sind die geschmeidigen Kavaliere und die graziösen Damen des Hofes, eine Diana von Poitiers, ihre Eleganz und ihr Luxus im Schmuck der Person und der Umgebung. Den schlanken, sinnlichen Formen Parmigianinos gibt er jene anmutvolle Unbefangenheit des Ausdruckes, die die Franzosen als echt französische Naivität zu bezeichnen lieben. In der Ausführung folgt er der traditionellen Vorliebe für höchste Zierlichkeit und miniaturartig feine Durchbildung aller Formen, des Schmuckes und der landschaftlichen Hintergründe. Unter den wenigen, äusserst seltenen Radierungen, die man Cousin zuschreibt, sind eine Verkündigung (R. D. 1) und eine Beweinung Christi (R. D. 2) mit seinem Namen bezeichnet, einige andere Blätter werden nur aus stilistischen Gründen zu seinem Werke gerechnet. Sehr gross ist die Zahl der Holzschnitte, zu denen er die Zeichnungen geliefert haben soll, aber auch hier sind nur wenige Arbeiten sicher beglaubigt und selbst in diese scheint er sich mit seinem Vater Jean Cousin (von 1490—1560) teilen zu müssen. Ihr Stil knüpft unmittelbar an die französische Tradition an.

Schon vor Cousin hatte man die alte, mittlerweile stark verknöcherte Technik des französischen Holzschnittes durch die Nachahmung fremder Formen mit Erfolg zu modernisieren versucht. In Lyon waren es zum grössten Teil deutsche Holz- und Metallschneider, die für die Verleger arbeiteten, wie überhaupt hier viele von deutschen Druckern erkaufte oder entliehene Stöcke verwendet wurden. Für die Ausgaben der Bibel und des „Hortulus animae", die Johannes Clein in Lyon für Koburger druckte, wurden ihm die Holzschnitte von Springinklee und anderen Nürnberger Künstlern direkt geliefert. Daneben werden zahlreiche venezianische Holzschnitte in der glatten französischen Manier kopiert. Von grösster Bedeutung ist dann die Veröffentlichung der Holbeinschen Bibel- und Totentanzbilder in Lyon. Sie werden häufig neu gedruckt, kopiert und benutzt. Baseler Arbeiter der Holbeinschule beherrschen, wie es scheint, einige Zeit fast vollständig die Lyoner Buchillustration. Neben anderen scheint z. B. der in Basel ausgebildete Meister I. F. (Jacob Faber) hier tätig zu sein. In Lyoner Drucken, z. B. in der Bibel von 1540, in den „Horae in laudem B. V. Mariae" (1548, Lyon, Mathias Bonhomme) findet man viele Holz- oder Metallschnitte mit seinem Zeichen, die er mit wenig verständnisvoller Benutzung Holbeinscher und Dürerscher Motive ausgeführt hat. Einzelne Stücke unter den sehr



Geoffroy Tory. Aus dem Livre d'heures, Paris 1531.

zahlreichen Erzeugnissen dieser Zeit, besonders einige kleine Bildnisse, wie das des Nicolas Bourbon von 1535, sind würdige Nachfolger der Baseler Meisterwerke.

Die Anregung zu einer neuen, künstlerisch wertvollen Stilbildung geht von Geoffroy Tory aus, der mit viel Geschick und Gefühl die alte feine französische Technik den Formen, die er der italienischen Renaissancekunst entlehnt, anzupassen weiss. Tory, der 1480 in Bourges geboren wurde und 1533 in Paris starb, ist ein lebhaftes, vielseitiges Talent, als Künstler phantasiebegabt, geschmackvoll und sorgsam, als Gelehrter und Schriftsteller ein etwas wirrer Kopf. In seinem Buche, das er „Champ fleury" betitelte und 1529 in Paris herausgab, ruft er alle Götter des Olymp und alle geheimsten Wissenschaften zu Hilfe, um die Konstruktion der römischen Buchstaben nach den mathematischen Gesetzen der Proportion darzulegen. Sein Verdienst ist ein rein künstlerisches in der Reform der Buchstaben wie in der Einführung der Renaissanceformen in die französische Buchillustration.

Tory ist lange in Italien gewesen und hat die Kunst an der Quelle eifrig und mit Erfolg studiert. Seit 1518 ist er in Paris als Holzschneider oder Zeichner für den Holzschnitt und als Buchdrucker tätig. Seine Drucke gehören zu den vorzüglichsten Meisterwerken der Buchausstattung. Das Doppelkreuz, das sogenannte lothringische Kreuz, das für sein Monogramm gehalten wird, findet sich auch auf Arbeiten anderer und späterer Künstler, es könnte höchstens die Marke einer Holzschneider-Werkstatt gewesen sein. Das Emblem des „pot cassé", das er als Druckerzeichen in seinen Büchern verwendet, ist bezeichnend für die bei ihm besonders starke Vorliebe für die Häufung von dunklen Allegorien und Anspielungen durch allerhand Gegenstände. Tory arbeitete zuerst für andere Drucker, besonders für Simon de Colines, dem er die reizenden Bilder und Umrahmungen für seine „Heures" in Grossoktav von 1524 und 1525 lieferte, dann hat er im eigenen Verlage eine Reihe von reich verzierten Büchern herausgegeben, so 1527 zwei verschiedene Ausgaben der „Horae B. Mariae", eine in 8° in römischen Typen mit schmalen Ornamentleisten um jede Seite und eine zweite in 4° in gotischen Typen mit Umrahmungen aus Blumen und Tieren. Höchst zierlich und reich an antiken Motiven sind die ornamentalen Einfassungen und die architektonisch umrahmten Bilder der Ausgabe der „Horae" von 1531 (s. Abb.). Unter Torys anderen Drucken ragt die französische Übersetzung des Diodor, die erst nach seinem Tode 1535 herauskam, hervor. Von Einzelblättern ist eine grosse Allegorie auf die christliche Erlösung zu erwähnen.

Tory zeichnet nicht immer sehr korrekt, seine schlanken Gestalten sind

aber stets lebendig und anmutig, die Kompositionen geschickt und reich an anziehenden Details. Seine Holzschnitte sind zum Teil in Schraffierungsmanier, die aber freier und kräftiger ist als die ältere französische, andere fast nur in leichten, weichen und beweglichen Umrissen geschnitten. In seiner entzückend feinen und abwechslungsreichen Ornamentik lehnt sich Tory an italienische Vorbilder, besonders an den Venezianer „Polifilo" von 1499 an, er verschmäht aber keineswegs, den alten Dekorationsstil der miniierten livres d'heures, deren Umrahmungen aus über den Grund ausgestreuten Blumen und Tieren bestehen, nachzuahmen. Er selber nennt diese Art der Verzierung merkwürdigerweise „à la moderne". Torys Druckerei und sein Signet wird nach seinem Tode von Olivier Mallard weitergeführt. Seine Schüler und Gehilfen arbeiten offenbar noch längere Zeit in seinem Stil für Drucker wie Simon de Colines, François Regnault, Tilman Kerver, für die Estienne und andere.

An diese von Geoffroy Tory geschaffene, echt französische Holzschnitttechnik von zierlicher Sauberkeit und eleganter Rundung der Linien schliesst sich unmittelbar an, was Jean Cousin und seine Nachfolger nach ihren Zeichnungen in Holz haben schneiden lassen. Mit Sicherheit können nur die Illustrationen der beiden von ihm selber herausgegebenen Lehrbücher für Künstler, des „Livre de perspective" von 1560, das aber auch seinem Vater (s. oben) zugeschrieben wird, (s. Abb.) und des „Livre de portraicture" von 1571 als Arbeiten Cousins für den Holzschnitt bezeichnet werden. Beide Bücher waren lange als die grundlegenden Lehrbücher in zahlreichen Auflagen verbreitet. Die Holzschnitte des „Livre de perspective" sind der Vorrede zufolge von Aubin Olivier und seinem Schwager Jean Le Royer ausgeführt worden. Als Cousins Werk werden vielfach auch die Zeichnungen zum „Entrée de Henri II à Paris" von 1549, dem prächtigsten und feinsten Meisterstück des französischen Holzschnittes bezeichnet, jedenfalls werden sie ihm mit grösserer Wahrscheinlichkeit zuzuschreiben sein als Claude Corneille oder anderen Künstlern. Weitere Holzschnittwerke, die man mit Cousin in Verbindung bringen zu können glaubt, sind z. B. „Tapisserie de l'église chrétienne" (Paris 1546), der „Eloge et tombeau de Henri II" (1560), die „Figures de la Bible", die meist nur aus späteren Ausgaben von Jean Leclerc bekannt sind, und endlich eine Reihe von Blättern des „Livre de lingerie comp. par M. Dominique de Sera" (Paris, H. de Marnef 1584). Die Zeichnungen in diesen Werken zeigen jedenfalls seinen Stil, die weiche Eleganz seiner Gestalten und die pikante Manieriertheit seiner Formen.

Die Technik dieser Arbeiten wetteifert mit der Torys in Sorgfalt und Fein-

heit der Linien und im Reichtum und Geschmack der Ornamentik, übertrifft sie an Freiheit und Breite der Formgebung. Die Zeichnung ist vornehmlich in zartem Umrissschnitt ausgeführt, die Schraffierungen werden spärlich verwendet und bei aller Freiheit der Anlage sehr glatt und regelmässig geführt,



Jean Cousin. Aus dem Livre de perspective. Paris 1560.

so dass der Eindruck licht und in allen Schatten klar ist. Malerischer und farbiger sind die Bibelbilder behandelt, die fast an einer Überfülle der Komposition, der landschaftlichen und architektonischen Motive leiden. Jean Cousins eleganter und manierierter Stil wird von einer Reihe meist unbekannter Künstler fortgesetzt. Der berühmte Architekt und Bildhauer des Louvre Jean Goujon (gest. 1572) hat eine Anzahl der Illustrationen zu Jean Martins Vitruvüber-

setzung (Paris, Jacques Gazeau, 1547) gezeichnet. Ihm schreibt man auch die Nachschnitte nach den Illustrationen der Hypnerotomachie für die französische Ausgabe von 1554 (Paris, Jacques Kerver) zu, die allerdings von anderen, mit ebenso schwachen Argumenten, auch für Jean Cousin in Anspruch genommen werden.

In Lyon entfaltet Bernard Salomon, genannt „le petit Bernard" (geb. um 1508, gest. 1561), der vielleicht ein Schüler Cousins, jedenfalls ein Nachahmer der Kunst von Fontainebleau gewesen ist, eine überaus fruchtbare und erfolgreiche Tätigkeit als Illustrator im Dienste des Verlegers Jean de Tournes. Beim Einzuge König Heinrichs II. in Lyon und bei anderen, ähnlichen Gelegenheiten wurde er mit der Herstellung der Festdekorationen betraut. Salomon ist ein leichtes, bewegliches Talent, weniger ernst und gründlich, überhaupt weit weniger vielseitig und bedeutend als Cousin. Seine überschlanken und allzu zierlichen Figuren sind oft stark verzeichnet und sehr manieriert. Es ist der Gesamteindruck, die geschickte und reizvolle Verbindung der Figuren mit den fein ausgeführten Hintergründen, was uns in diesen kleinen Bildchen besticht. Bei aller Leichtigkeit der Strichführung sind doch die feinsten Details klar und sorgfältig ausgearbeitet und schraffiert. Der leichte, muntere Fluss der Erfindung des Künstlers und die gefällige Grazie seines Erzählertalentes schaffen einen neuen Illustrationsstil, der in der lebendigen Gesprächigkeit seiner bildlichen und ornamentalen Motive den Text fast zu verdrängen droht. In der Tat lassen Bilder und Umrahmungen meist nur noch den Platz für Überschriften und erklärende Verse übrig. Der Reichtum der Ornamentik ist so erstaunlich wie die Exaktheit und die zierliche Sorgfalt der Ausführung. Mauresken wechseln mit architektonischen und grotesken Formen, die mit bizarren Tier- und Menschengestalten belebt sind. In der Zartheit und Schärfe der Linien wetteifert hier die Technik oft mit der Radierung. Die Ausführung der Bilder steht nicht immer auf der gleichen Höhe, da sie offenbar verschiedenen Händen oder Werkstätten anvertraut war.

Die vorzüglichsten Arbeiten Salomons sind ausser einzelnen Titelumrahmungen und Autorporträts die Bilderfolgen zu Petrarca und zu Alciats Emblemen (1547), die „Quadrins de la Bible et figures du nouveau testament" (1553, s. Abb.), die „Metamorphose d'Ovide figurée" (1557) und die „Hymnes du temps" von 1560, seine letzte Arbeit, in der sein Name in der Vorrede genannt wird. Der Erfolg dieser Illustrationswerke ist sehr gross gewesen, sie sind in vielen Ausgaben verbreitet worden und haben vielfach als Vorbilder für kunstgewerbliche Arbeiten gedient.

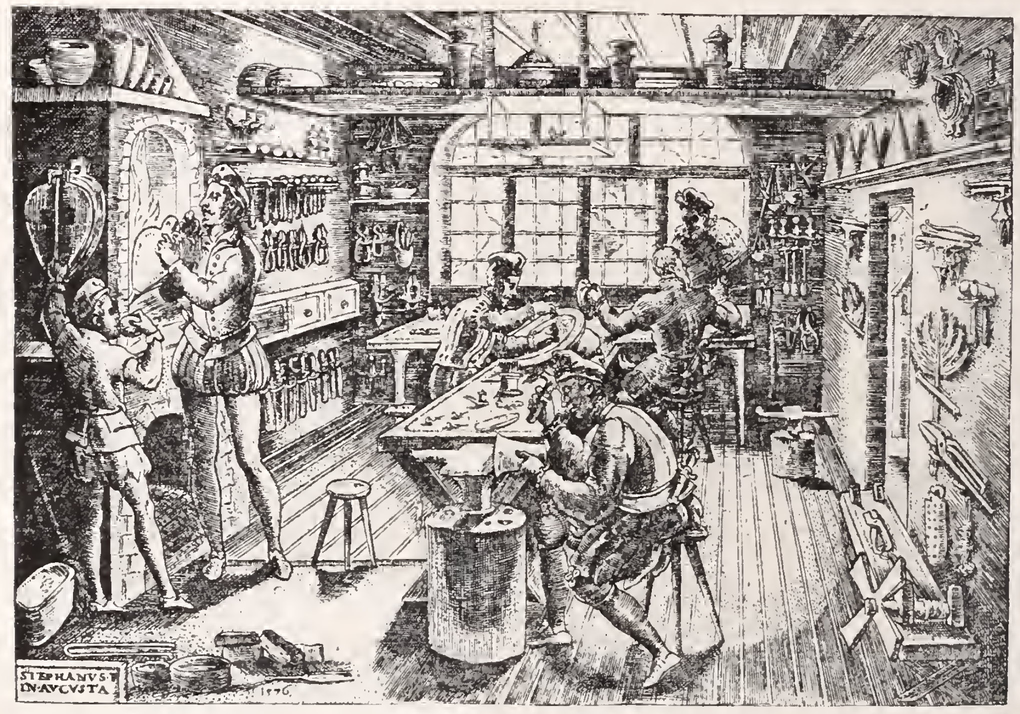
Eine grosse Anzahl von Kopisten und zum Teil vortrefflichen Nachahmern folgt den Spuren Salomons. Mit Namen kennen wir nur Pierre Eskrich, der sich auch Pierre Vase nennt und wohl auch mit dem Meister P. V., dessen Holzschnitten wir in den „Horae" des Matthias Bonhomme von 1548 und in Rovilles Ausgabe der „Emblèmes" des Alciate von 1549 begegnen, identisch ist. Eskrich ist als Sohn eines Deutschen, Jacob Krug aus Freiburg, in Paris geboren, arbeitet seit 1552 in Genf, dann seit 1564 in Lyon, wohin man ihn bei Gelegenheit des Einzuges König Karls IX. hatte kommen lassen, als Maler und Illustrator und stirbt dort nach 1590. Ein solcher in jener Zeit keineswegs ungewöhnlicher Lebensgang erklärt viele uns merkwürdige und rätselhafte Stilmischungen und Eigentümlichkeiten der älteren Kunst. Mit seinem vollen Namen sind einige Holzschnitte bezeichnet, die er 1566 und 1568 ausgeführt hat, und die Barthélemi Honorati 1585 für seine Bibel verwendet hat. Zu Eskrichs Arbeiten gehören die Illustrationen zur französischen Ausgabe von Münsters Kosmographie von 1575, zu Claude Guichards „Funérailles des Romains, Grecs" (Lyon, J. de Tournes 1581), die zu Guillaume Rovilles Bibelausgabe von 1569, und vielleicht auch die grosse, aus 12 Tafeln zusammengesetzte satirische „Mappemonde papistique", deren erste Ausgabe 1566 erschien.



Bernard Salomon. Aus den Quadrins de la Bible. Lyon 1553.

Pierre Woeiriot de Bouzey (geb. in Lothringen 1532, gest. nach 1596), der wie Cousin in Kupfer gestochen und für den Holzschnitt gezeichnet hat, führt uns wieder zum Kupferstich zurück. In seinen Holschnitten steht er Cousin und Bernard Salomon ganz nahe. Das zeigen die 31, zum Teil mit seinem Monogramm versehenen reizvollen Bildchen für die 1566 in Lyon von den Erben Jacob Juntas gedruckte Ausgabe der „Antiquitates judaicae" des Flavius Josephus und das Titelblatt zu Claudio Cortes „Cavalerizzo" von 1573

(Lyon, Al. Marsilij). Als Kupferstecher hat Woeiriot sein Bestes in Ornamentvorlagen und in den Umrahmungen seiner Bildnisse geleistet. Das „Libro d'anella d'orefici“ (Lyon, Roville 1561) und die Vorbilder für Degengriffe und Schmucksachen zeugen von dem Geschick und dem feinen Geschmack des erfindungsreichen Goldschmiedes und Ciseleurs. Im Figürlichen ist er mehr von den niederländischen Manieristen abhängig und viel schwächer. Seinen dürftigen Bildnissen in den „Reges Austrasiae“ (Köln 1591) und seinen „Emblèmes ou



Etienne Delaune. Goldschmiedwerkstatt.

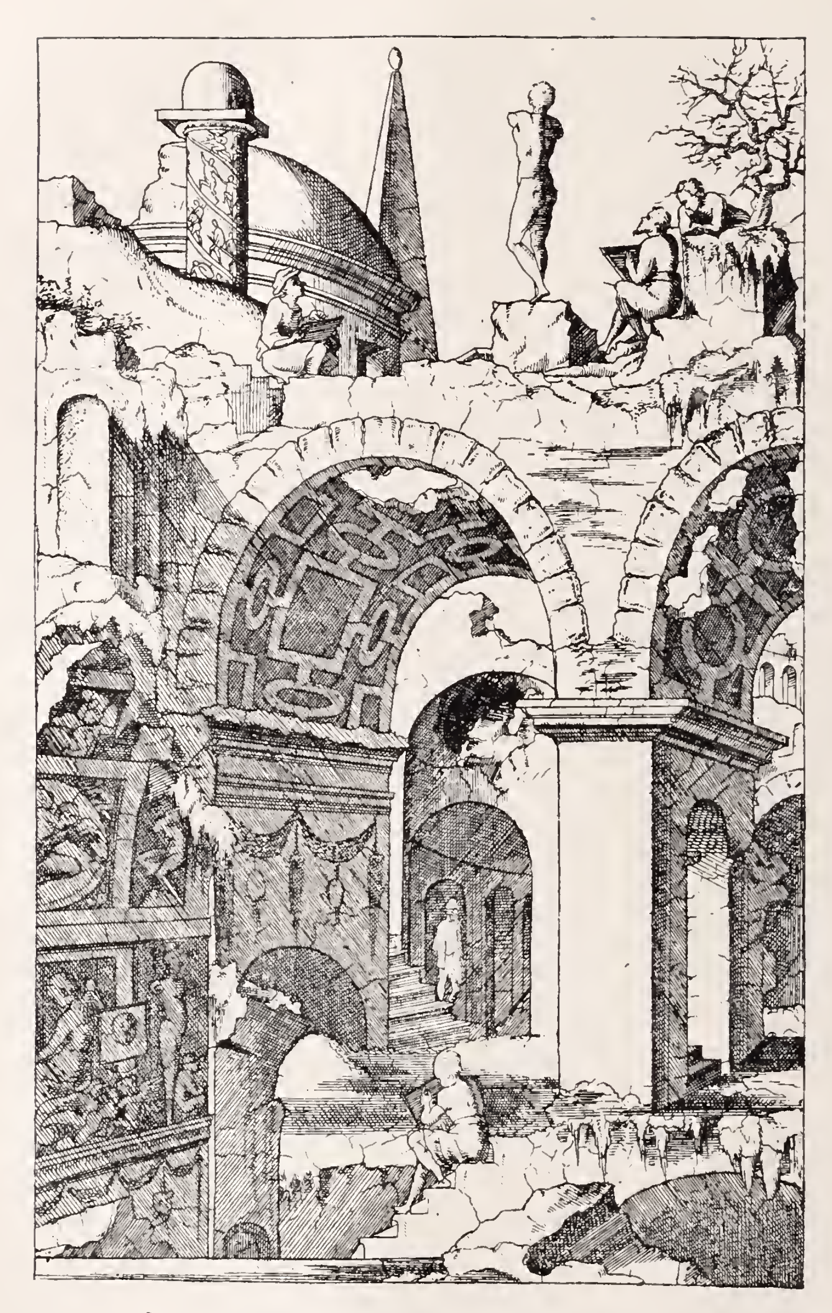
dévises chréstiennes“ verdankt er seinen Ruhm jedenfalls weit weniger als seinen Ornamentstichen.

Neben Woeiriot sind die bedeutendsten Vertreter des Ornamentstiches in Frankreich der Goldschmied Etienne Delaune und der Baumeister Jacques Androuet Ducerceau. Etienne (Stephanus) Delaune (geb. in Paris 1519, gest. 1583), der auch längere Zeit in Augsburg und Strassburg tätig war, arbeitet nur mit dem Grabstichel, in einer ziemlich nüchternen, aber äusserst fein detaillierenden Manier. Einzelne Formen, Wolken oder Gestalten, wie

Gott Vater, die als unkörperhaft charakterisiert werden sollen, bildet er öfter in der Art Giulio Campagnolas ausschliesslich mit feinen Punkten, die er auch sonst in den Übergängen viel verwendet. Er sucht von überall her Vorbilder zusammen, besonders aus den Stichen Marcantons, aus Kompositionen italienischer Meister und der Künstler in Fontainebleau und reduziert sie auf ein winziges Format, das sie zur direkten Verwendung als Vorlagen für Kleinkünstler sehr geeignet macht. Allegorische Gestalten in reicher landschaftlicher Umgebung oder in architektonischen Umrahmungen, Ornamente mit Grotesken und dergleichen bilden den Hauptbestandteil seines Werkes von etwa 450 Blättern, nur selten hat er, wie in der Goldschmiedewerkstätte (R. D. 266, s. Abb.), auch Gegenstände aus dem gewöhnlichen Leben dargestellt.

Während Delaune das figürliche Element betont, legt der gleichfalls ausserordentlich fruchtbare Jacques Androuet Ducerceau (geb. in Paris um 1510, gest. um 1585) das Hauptgewicht auf die Darstellung architektonischer Bildungen. Mit grösstem Eifer hat er in Italien die Bauwerke der Antike und der Renaissance studiert. Er schildert aber die Monumente weniger in ihrer Individualität als vielmehr nach ihrem instruktiven architektonischen Schema. Er lässt deshalb bei ihrer Umgestaltung oder Rekonstruktion, bei der Verwendung der Motive für neue Gebäudeformen seiner Phantasie freien Lauf. Wie in seinem architektonischen Geschmack folgt er auch im Stil des Figürlichen, in seinen mythologischen und allegorischen Darstellungen, in seinen Reiterschlachten, in Grotesken und Ornamenten der Schule von Fontainebleau. Ausser zahlreichen italienischen Bauwerken und Ruinen (s. Abb.) hat Ducerceau auch ein grosses Werk über die französischen Bauten seiner Zeit herausgegeben. Da es ihm wesentlich auf das Gegenständliche ankam, hat er seine Blätter in sehr einfacher und etwas trockener, aber feiner und scharfer Linienführung, ganz im Stil der Künstler von Fontainebleau radiert. Ein Enthusiast der römischen Ruinenwelt ist auch der schon erwähnte Etienne du Pérac, dessen Radierungen, besonders die 1575 erschienenen „Vestigi dell' antichità di Roma", aber die Gebäude mehr topographisch und archäologisch als architektonisch betrachten.

Neben der Architektur und der Ornamentik ist das Porträt das bevorzugteste Gebiet des französischen Kupferstiches dieser Zeit. Das XVI. Jahrhundert bietet allerdings kaum mehr als vorbereitende Studien für die Meisterschaft, die der französische Bildnisstich in der Folge erreichen sollte. Der Stil der monu-



Jacques Androuet Ducerceau. Die Zeichner in den Ruinen.

mentalen Kunst ist noch zu unreif, das italienische und auch das niederländische Vorbild beherrschen das Streben der französischen Stecher zu stark, um ihnen kühnere Wagnisse in Auffassung und Technik zu gestatten. So bewegen sich selbst die tüchtigsten Vertreter des Bildnisstiches in Frankreich bedächtig im alten Geleise.

Porträts haben auch viele der schon genannten Stecher und Radierer geliefert, einzelne Meister aber widmen sich diesem Gebiete fast ausschliesslich, oder haben wenigstens ihr Bestes hierin geleistet. Als einer der vornehmsten Förderer des Bildnisstiches in Frankreich gilt Jean Rabel aus Beauvais, der am Ende des XVI. Jahrhunderts tätig war. Er scheint sich besonders Martino Rota in Auffassung und Technik zum Muster genommen zu haben. Seine Schüler waren unter anderen Jacques Grandhomme, der in Paris und Lyon und in Frankfurt bei Theodor de Bry gearbeitet hat, und wahrscheinlich auch Thomas de Leu, ein Niederländer von Geburt, der jedenfalls mit ihm in Verbindung gestanden hat. Ihr Stil nähert sich dem der De Passe und Wierix. Léonard Gaultier oder Galter aus Mainz (1552?—1628?) hat sich ebenfalls eng an die französische Schule, an Delaune und Rabel angeschlossen.

Noch weniger künstlerisch bedeutend sind die historischen Darstellungen, die Jean Tortorel und Jacques Perissin in ihren „Tableaux de guerres", 1569—1570, zum Teil in ziemlich groben und trockenen Radierungen, zum Teil in Holzschnitten, die vielleicht verlorene Kupferplatten ersetzen sollten, geliefert haben. Die beiden Künstler seien hier genannt als Vertreter der zahlreichen „tailleurs d'histoires" und handwerklichen Stecher interessanter Ereignisse der Zeitgeschichte, deren Arbeiten ein grosses historisches und kulturhistorisches Interesse haben, aber fast durchgängig nur einen sehr geringen künstlerischen Wert besitzen.







DAS SIEBZEHNTE JAHRHUNDERT





Rembrandt. Selbstbildnis.

KUPFERSTICH UND HOLZSCHNITT IN DEN NIEDERLANDEN.

DEN Höhepunkt ihrer künstlerischen Schaffenskraft erreichen im XVII. Jahrhundert zwei Länder, Spanien und die Niederlande, beide hervorragend nur in der Malerei. In Spanien ist es nur ein kurzes, helles Aufleuchten künstlerischen Glanzes. Aus jahrhundertelanger Abhängigkeit führt ein kleiner Kreis genialer Meister in staunenswert schnellem Aufschwunge die spanische Malerei zu nationaler Selbständigkeit und Grösse, gerade in dem Zeitpunkte, als die geistige und politische Macht des Landes dahinzuschwinden beginnt. Die Blüte der niederländischen Malerei im XVII. Jahrhundert krönt das Werk vergangener Zeiten, die stetige, freie und ernste Arbeit vieler Geschlechter ebenbürtiger Vorgänger. Es ist eine wahrhaft volkstümliche Kunst, wie es nur die des Florentiner Quattrocento war, die in innigster Beziehung zum nationalen Geistesleben steht und für die Edelsten des Volkes schafft. In Spanien, wo die Kunst ganz im Dienste der Herren des Staates und der Kirche stand, wo ihr grösster Meister sich mehr als Aristokrat und Hofmann denn als Künstler fühlte, konnten die, ihrem Wesen nach volkstümlichen, vervielfältigenden Künste, von den Grossen unbeachtet oder gar missachtet, an der Blüte der Malerei keinen Anteil gewinnen. In dem vielseitigen

und frischen Kunstleben der Niederlande, besonders im freien Holland hat die graphische Kunst im XVII. Jahrhundert im Wetteifer mit der Malerei ihre höchsten Triumphe gefeiert. Die freie, selbstschöpferische Maler-Radierung steht nun nicht nur gleichwertig sondern auch gleichberechtigt als künstlerisches Ausdrucksmittel neben der monumentalen Kunst. Fast alle bedeutenden niederländischen Künstler haben selber Grabstichel und Nadel geführt oder doch durch ihr reges Interesse und ihren unmittelbaren Einfluss die graphischen Künste gefördert.

Viel entschiedener als in den vergangenen Jahrhunderten macht sich jetzt, da auch politisch und religiös die nördlichen, mehr germanischen Provinzen der Niederlande sich von den südlichen, mehr romanischen getrennt haben, die Eigenart der beiden Landesteile auch in der Kunst geltend. Die vlämische und die holländische Malerschule gehen von nun an jede ihre eigenen Wege. In Belgien wird vornehmlich die Grabstichelarbeit gepflegt, während die Holländer die Radiernadel bevorzugen. Es fehlt allerdings auch in Holland nicht an Meistern des Grabstichels und Belgien hat auch Radierer ersten Ranges aufzuweisen, im wesentlichen beruht aber doch die Bedeutung des holländischen Bilddrucks in der freien Maler-Radierung, während in Belgien die stecherische Arbeit überwiegend auf die Reproduktion von Gemälden durch den Grabstichel verwendet wird. Die vlämischen Meister ziehen sogar viele der vorzüglichsten holländischen Grabstichelkünstler in ihre Dienste nach Antwerpen.

Dieser Gegensatz kommt schon in der Tätigkeit der Hauptmeister der beiden Schulen deutlich zum Ausdruck. Dem grandiosen Radierwerke Rembrandts hat Rubens vielleicht nicht eine einzige eigenhändige Arbeit, höchstens gelegentliche Versuche gegenüberzustellen. Seine Bedeutung für die Geschichte des Kupferstiches beruht allein auf dem Einfluss, den er mittelbar auf die Entwickelung der Grabstichelkunst ausgeübt hat. Dieser Einfluss ist aber so gross gewesen, dass der Antwerpener Meister trotzdem als der bedeutendste Faktor in der Entwickelung der niederländischen Graphik angesehen werden muss. Er hat den vlämischen Kupferstich aus dem handwerklichen Betriebe, in den er gegen Ende des XVI. Jahrhunderts verfallen war, wieder zu künstlerischer Bedeutung erhoben und ihn mit neuem Leben erfüllt.

Die Geschichte der graphischen Künste ist reich an Beispielen für ein solches Eingreifen grosser Künstler, die nicht selber Techniker waren, in ihre Entwickelung — es mag an Botticelli, Raffael und Tizian erinnert werden — aber keiner hat so unmittelbar schulbildend gewirkt, so selbstherrlich den Stil

der graphischen Künste nach den Erfordernissen seiner Manier umgestaltet wie Rubens. Er gibt der Kunst der Graphiker nicht nur einen neuen Inhalt, er weist auch ihrer Technik neue Wege. Aus Künstlern verschiedenster Herkunft und Vorbildung gelang es ihm, eine ganz einheitliche neue Stecherschule zu bilden. Rubens behielt geschäftlich wie künstlerisch den Betrieb vollständig in seinen Händen. Aus den Privilegien, die er sich von den Regierungen von Belgien, Holland und Frankreich für die Stiche zu erwirken wusste, und aus den Dedikationsinschriften auf den Stichen geht hervor, dass im allgemeinen er selber der Herausgeber der Blätter gewesen ist. Bemerkungen in der Korrespondenz des Meisters bestätigen dies.

Fast immer scheint er nur einen Stecher für sich arbeiten zu lassen, die einzelnen Meister folgen einander in der Stellung als die privilegierten Interpreten in seiner Werkstatt. Er lässt nicht nach den fertigen Gemälden stechen, sondern legt den Stechern Grisailleskizzen vor, in denen die Farben schon auf ihre Werte als Licht und Schatten zurückgeführt sind. Er verfolgt ihre Arbeit in allen ihren Stadien und greift häufig helfend und bessernd ein. Eine ganze Reihe von Probedrucken ist uns erhalten, in denen Rubens durch Retuschen mit dem Stift und dem Pinsel die von ihm gewünschten Veränderungen angegeben hat. Für Rembrandt wäre ein solcher halb geschäftlicher Betrieb, eine derartige Ausbeutung seiner Kunst undenkbar. Die Vertiefung in rein künstlerische Probleme, die vollkommene Individualisierung des einzelnen Kunstwerkes, auf denen die Grösse Rembrandts und der holländischen Kunst überhaupt wesentlich beruht, lagen nicht in den Intentionen Rubens und seiner vlämischen Kunstgenossen. Er geht, ähnlich den Italienern seiner Zeit, mehr auf eine unmittelbar sinnliche Wirkung durch die starke Dramatik der Kompositionen und durch die Reize der Formen und Farben aus. Er rechnet klug nur mit den äusseren, gröberen Manifestationen der Empfindung, die sich einem jeden sogleich aufdrängen, wie er auch der offiziellen asketischen Strömung unbedenklich folgt. Von Rembrandts ganz selbständiger, aus reifster psychologischer Erkenntnis geschöpfter Auffassung religiöser Gegenstände ist er weit entfernt. Er nimmt den geistigen Inhalt seiner Darstellung als von der kirchlichen oder historischen Tradition gegeben hin und sucht ihn nur in genialer Konzeption und mit kühner Sinnlichkeit der Formgebung zu einem lebendigen, packend und reizvoll wirkenden Vorgange zu gestalten. Zu den Müttern ist er nicht hinabgestiegen! — Rubens konnte deshalb sehr wohl der Mithilfe der Schüler

einen breiten Raum in seinem Kunstbetrieb einräumen und in exakt gezeichneten und glänzend ausgeführten Stichen gut geschulter Techniker eine vollwertige Wiedergabe seiner Werke erblicken.

Rubens braucht deshalb auch durchaus nicht das Bedürfnis empfunden zu haben, seine kostbare Zeit auf eigene Arbeit in der mühsamen Technik zu verwenden. Allerdings werden von der Tradition einige Radierungen als seine eigenhändigen Arbeiten bezeichnet, und in der Tat ist es wohl möglich, dass er sich gelegentlich in der Technik versucht und, wie Van Dyck, die Skizzen zu einzelnen Stichen selber auf die Platte radiert habe. Aber selbst die Radierung, deren Qualität einen so hohen Ursprung nicht ausschliessen würde, die h. Catharina, die Rubens Namensbezeichnung trägt, ist nur in späterem, von fremder Hand überarbeitetem Zustande auf uns gekommen, der von der ursprünglichen Ätzung kaum mehr etwas erkennen lässt; sie stimmt zudem allzu genau mit der Heiligen im Fresko der Antwerpner Jesuitenkirche überein. Die nur in einem Exemplar im British Museum erhaltene Radierung nach der in seinem Besitz befindlichen antiken Büste Senecas, die von anderen als der einzig übrig gebliebene Rest der eigenhändigen Stechversuche des Meisters angesehen wird, ist ihm neuerdings nicht ohne Berechtigung ebenfalls abgestritten worden.

Rubens' eigene Betätigung in der Technik kommt jedenfalls kaum in Betracht gegenüber der gewaltigen Masse von Werken, die von berufsmässigen Stechern in seinem Auftrage und unter seiner Leitung hergestellt worden sind. Von Anbeginn seiner selbständigen Tätigkeit an hat der Meister, wie wir deutlich sehen können, auf die Verbreitung seiner Werke durch den Kupferstich grossen Wert gelegt. Der erste Stecher, der für Rubens arbeitet, ist der Antwerpener Cornelis Galle. Rubens bezeichnet Galles Stich nach seiner sogenannten grossen Judith (1610) in der Widmung selber als die erste Reproduktion nach einem seiner Werke. Galle hat dann im Auftrage des Druckers Moretus eine Anzahl von Titelblättern nach Rubens' Entwürfen gestochen. Einen grösseren Einfluss hat Rubens auf seine ersten Stecher kaum ausüben können. Sie gingen mit einer fertig ausgebildeten, völlig schematisierten Technik an die Arbeit. Er scheint den geschäftsmässig und routiniert arbeitenden Antwerpener Technikern auch bald Stecher der künstlerisch bedeutenderen holländischen Schule, die Hendrik Goltzius gebildet hatte, vorgezogen zu haben. Willem Swanenburg ist der erste einer Reihe von Holländern, die sich in Rubens' Dienste stellen. Dann stachen Egbert van Panderen, Andreas

Stock, Jacob Andr. Mattham und Jan Muller, sämtlich Künstler der Goltziusschule, einzelne Blätter nach seinen Kompositionen. Auch einen Franzosen, den schon genannten Michel Lasne aus Caen, hat der Meister kurze Zeit beschäftigt.

Peter Soutmann (geb. in Haarlem 1580? 1620 Meister in Antwerpen) eröffnet die Reihe der von Rubens selber gebildeten, oder wenigstens von ihm massgebend beeinflussten Stecher. Er hat 15 Blätter nach Rubens gestochen, vornehmlich nach dramatisch stark bewegten Kompositionen, nach den Jagddarstellungen, dem Sturz der Verdammten, dem Raub der Proserpina usw. Er arbeitet mit unregelmässigen Massen feiner Striche und Punkte und verbindet die Grabsticheltechnik in recht unsystematischer Weise mit der Radierung. Er sucht durch seine sehr weichliche Formengebung und durch helle, tonige Färbung die Formenfülle und das lichte Kolorit der Gemälde des Meisters wiederzugeben.

Einen eigentlichen Schüler Rubens' kann man erst Lucas Vorsterman (geb. 1595 zu Bommel in Geldern, gest. 1667), nennen, der vielleicht der bedeutendste aller Stecher dieser Gruppe gewesen ist. Der Meister selber soll ihn auf den Kupferstich hingewiesen haben. Vorsterman muss schon einige Jahre vor 1620 begonnen haben, für Rubens zu arbeiten, nachdem er mehrere Blätter von Goltzius kopiert und nach Elsheimer und Peter Bruegel gestochen hatte. Sein frühester Stich nach Rubens scheint die Madonna, die das Kind anbetet, gewesen zu sein. Dann entstanden die Susanna mit den Alten, die beiden Anbetungen der Hirten (s. Abb.) und der Könige und die grosse Kreuzabnahme, die zu seinen besten Werken gehören. Im Jahre 1621 hat er fünf Stiche nach Rubens ausgeführt, darunter den Sturz der Engel, Laurentius und Ignatius; die grosse Amazonenschlacht in sechs Platten ist 1623 datiert. Schon vorher aber (1622) muss Vorsterman, wahrscheinlich krankheitshalber, die Arbeit für Rubens aufgegeben haben, seit 1624 ist er in England tätig und sticht besonders nach italienischen Vorbildern und nach Bildnissen von Van Dyck und Holbein.

Die kurze Zeit des Zusammenwirkens des genialen Malers mit dem grossen Techniker hat aber genügt, die Grundlagen für einen neuen Kupferstichstil zu schaffen, den dann zahlreiche Schüler und Nachahmer sich anzueignen und auszubilden eifrig bemüht waren. Wohl an Virtuosität der Technik nicht aber an künstlerischem Feingefühl und an Verständnis für Rubens' Absichten ist Vorsterman von seinen Nachfolgern übertroffen worden. Abgesehen von korrekter und stilgemässer Wiedergabe der Zeichnung verlangte Rubens von

seinen Stechern vor allem starke, malerische Effekte, die kräftigsten Kontraste schimmernden Lichtes zu sametartig tiefen Schatten. Die kräftige Modellierung und die farbenreichen Gegensätze sucht man durch ein sehr schnelles, aber doch weiches Übergehen vom tiefen Schatten zum starken Licht zu erzielen, dann auch durch eine grössere Mannigfaltigkeit, Beweglichkeit und Zartheit



Lucas Vorsterman nach Rubens. Die Anbetung der Hirten. Ausschnitt.

der Linienzüge, die stark detaillierend den Formen folgen und ihren Charakter und ihre wechselnde Beleuchtung zur Geltung bringen. Hierin liegt ein wesentlicher Unterschied der Rubenstechnik zur älteren Goltziusschen, die mit weiten, dicken Taillen in grossen Zügen plastisch modelliert. Ein neuer und ganz malerischer Effekt wird dadurch erzielt, dass oft die tieferen Schatten nicht durch die, in grossen Flächen immer trocken wirkende Kreuzschraffierung hergestellt werden sondern durch einfache Horizontallagen dicker Taillen, die mit

ganz dünnen Linien abwechseln und die unmittelbar in das hellste Glanzlicht übergeleitet werden. Hierdurch wird, besonders in den Stoffen, ein sametartiger Glanz der Tiefen erreicht, wie man ihn bis dahin nicht gekannt hatte, und der Eindruck der Farbigkeit hervorgebracht. Neu ist auch das häufige Fehlen der Konturlinie; der Umriss wird dann allein durch die Spitzen der Schraffierungen oder durch Reihen von Häkchen gebildet.

Es liegt auf der Hand, dass derartige Kunstgriffe die grösste Sicherheit in der Führung des Grabstichels und vollkommene Beherrschung der technischen Hilfsmittel erforderten. Ebenso einleuchtend ist es, dass für solche Effekte, zumal wenn sie nach den Angaben des Malers vom Stecher genau berechnet werden mussten, nicht die Radierung mit ihren unsicheren Wirkungen, sondern allein die Grabsticheltechnik mit ihren klaren, tiefen Linien das geeignete Mittel war. In der Tat ist auch von der ganzen Schar der Stecher, die unter Rubens' unmittelbarer Aufsicht arbeiteten, die Radierung nur sehr wenig, und fast immer nur für die Vorzeichnung verwendet worden.

Vorstermans vorzüglichster Schüler ist Paulus Pontius (geb. 1603, gest. 1658) gewesen, der 1618—21 bei seinem Lehrer, dann unter Rubens' persönlicher Leitung tätig war. Seine Technik ist sicher und farbig glänzend wie die Vorstermans, aber nicht so frei und breit, systematischer und oft trockener. Er arbeitet mehr mit Kreuzschraffierungen und Punkten und führt die Taillen sehr kräftig, aber regelmässiger als jener. Sein erstes Werk nach Rubens ist die Susanna von 1624, vorzüglich sind besonders der h. Rochus (1626), die Ausgiessung des h. Geistes (1627), die Grablegung (1628), der grosse Kindermord, die Darbringung im Tempel (1638), die Thomyris (s. Abb.) und unter einer Reihe vorzüglicher Bildnisse das des Meisters selber (1630). Pontius wurde besonders als Porträtstecher geschätzt, die 30 Blätter, die er für Van Dycks Ikonographie geliefert hat, gehören zu den besten der Folge. Auch sonst weiss er auf den Stil dieses Künstlers besser einzugehen als irgendein anderer Stecher.

Die glänzendsten und routiniertesten Grabsticheltechniker der Rubensschule sind die Brüder Boëthius und Schelte Adams Bolswerth (Bolswerd), die beide als fertige Meister aus Holland zu Rubens kamen. Boëthius der Ältere (geb. 1580 in Haarlem, gest. 1633) hatte sich nach Abraham Bloemaert gebildet und dessen skizzenhaft breite, manierierte Art nachgeahmt; er hat auch Gemälde von Vinckeboons und von Miereveldt radiert und gestochen. Im Jahre 1618 kam er

nach Antwerpen, wo er 1620 Meister wurde. Für Rubens hat er nur in den letzten Jahren seines Lebens gearbeitet. Das Urteil Salomos, frühestens 1629, die Auferweckung des Lazarus, das Abendmahl, die Kreuzigung sind seine



Paulus Pontius nach Rubens. Thomyris. Ausschnitt.

Hauptwerke, in denen er seine Technik vollständig nach dem Stil des Malers und nach dem Vorbilde der älteren Rubensstecher umgebildet hat.

Schelte (Childerich) Adams Bolswerth (geb. 1586, gest. 1659), der 1625—1626 Meister in Antwerpen wird, stammt aus derselben Schule wie sein Bruder. Persönlich soll er mit Rubens in intimer Beziehung gestanden haben, in seinen Stichen bewahrt er aber eine grosse Selbständigkeit. Der



Schelte Adams Bolswerth. Ausschnitt aus der Landschaft mit dem Regenbogen.

Maler muss dem überaus virtuosen Techniker, in den er volles Vertrauen setzte, ganz freie Hand gelassen haben. Zu seinen frühesten Stichen nach Rubens gehören die Grablegung, die heiligen Ignatius, Franz Xaver, Catharina und Barbara und die h. Familie. Von den besten und berühmtesten Stichen Scheltes seien angeführt die Löwenjagd, die mit Rubens' Privileg versehen ist, die Bekehrung Pauli, der Fischzug, die Dornenkrönung, die Geburt Christi, die Vermählung Mariae und vor allem die fünf grossen Landschaften (s. Abb.), die man mit Recht zu den genialsten Schöpfungen des Meisters und zu den vorzüglichsten Landschaftsgemälden überhaupt zählt. Bolswerth hat sie mit seiner ganzen Meisterschaft wiedergegeben, alle Feinheiten der Planabstufungen nur mit dem Grabstichel mit wunderbarer Leichtigkeit angedeutet, die Tiefen mit ausserordentlicher Kraft der Farbe herausgehoben.

Die Technik der Bolswerth geht auf Vereinfachung der Liniensysteme aus. Sie suchen mit klaren, sich rundenden und schwellenden Linien von grosser Regelmässigkeit alle Formen und Töne wiederzugeben. Dem freien Schwung Vorstermans gegenüber ist ihre Manier etwas berechnet und öfters monoton, aber von grösster malerischer Wirkung besonders für die Entfernung. Schelte hat auch nach Joerdaens, nach Seghers, nach Erasmus Quellinus — das riesengrosse Blatt mit dem Einzuge des Erzherzogs Leopold Wilhelm in Gent (1633) — und nach Van Dyck gestochen.

An diese ältere Generation der Rubensstecher schliesst sich eine zweite, hauptsächlich aus ihren Schülern bestehende Gruppe an, die den von ihnen vorgezeichneten Bahnen folgt. Sie sind fast alle weniger bedeutend und selbständig und stehen künstlerisch und persönlich in weniger enger Beziehung zu Rubens als jene älteren Meister, die in gemeinsamer Arbeit mit ihm den neuen Stil geschaffen hatten. Ein sehr geschickter, aber etwas trockener Stecher ist Peter de Jode der Jüngere (1606 bis nach 1674), Schüler seines Vaters, aber besonders unter dem Einflusse der Bolswerth ausgebildet. Nach Rubens hat er unter des Meisters Aufsicht die Heimsuchung, dann die Geburt der Venus, die drei Grazien, Neptun und Cybele, die h. Catharina u. a. m. gestochen, sein Hauptwerk ist Rinaldo und Armida nach Van Dyck (1644). Unter seinem Namen geht viel Fabrikware seiner Werkstätte. Eine sehr anziehende Erscheinung ist Jan Witdoeck (geb. in Antwerpen 1615, gest. 1639), ein Schüler Vorstermans, Schuts und Rubens' selber, der ihn besonders hoch schätzte. Witdoeck ist kein guter Zeichner, aber er weiss mit seiner etwas

kleinlichen Arbeit doch grosse dekorative, koloristische Effekte zu erzielen, indem er die dunklen, weichen Schatten in pikanten Gegensatz zu grossen Lichtflächen stellt. Er nähert sich hierin besonders Peter Soutman. Für Rubens arbeitet er seit 1635, unter anderem die Kreuzaufrichtung, den h. Ildephonsus, Abraham und Melchisedek, die Himmelfahrt Mariae und das Wunder des h. Justus.

Ein anderer guter Schüler Vorstermans ist Marinus Robin (geb. 1599?, gest. 1639). Nach Rubens sticht er in sehr freier, durchsichtig leichter Technik die Flucht nach Ägypten, den h. Xaver Kranke heilend, den h. Ignatius u. a. m., nach Joerdaens das Martyrium der h. Apollonia, andere Blätter nach Van Dyck und Van Thulden. Als Robins Mitschüler und als Van Thuldens Gehilfe wird Jacob Neefs (geb. um 1610) genannt. Seine Hauptwerke sind der h. Thomas nach Rubens, Christus vor Caiphas nach Joerdaens und zwei Blätter für Van Dycks Ikonographie. Als letzter der bedeutenderen Stecher nach Rubens mag noch Anton van der Does (1610—1690), Pontius' Schwager, erwähnt sein.

Eine selbständige künstlerische Weiterbildung erfährt der Stil der Rubensschule nur in Holland, von wo ja auch die besten Rubensstecher gekommen waren. In Antwerpen gewinnen nach Rubens' Tode wieder die Händler die Oberhand. Es sind nun die Verleger, die die Kunst kommandieren und die Hauptschuld an dem Rückfall in jenen merkantilen, oberflächlichen Betrieb der Technik, aus dem nur Rubens' Genius sie emporgehoben hatte, tragen. Martin van den Emden verlegt hauptsächlich Bolswerths und Van Dycks Blätter, Gilles Hendrickx beginnt aber schon den alten Bestand an guten Platten durch neue geringere Ware und durch Kopien zu vervollständigen. Gaspard Huybrechts, Nicolaus Lauwers, Jan Meyssens u. a. m. sind ebenso schwache Stecher wie wenig gewissenhafte Händler. Unter den Künstlern, die sie beschäftigen, sind besonders zu nennen Peter de Balliu, Conrad Lauwers, Pontius' Schüler Conrad Waumans, Richard Collin, M. Borreken, Richard van Orley aus Brüssel und der Genfer F. Pilsen.

Wie schon hervorgehoben, spielt die Radierung in der Antwerpener Schule eine sehr untergeordnete Rolle. Nur einzelne Maler-Stecher versuchen sich gelegentlich in dieser Technik. Ihre radierten Skizzen werden dann aber

fast regelmässig von geschulten Technikern mit dem Grabstichel überarbeitet und zu fertigen Bildern durchgeführt. Ebenso wie Rubens werden auch seinen Schülern, wie Jacob Joerdaens, Van Diepenbecke, Snyders, Erasmus Quellinus, einzelne Blätter ohne Bedeutung zugeschrieben. Frans van den Wyngaerde ist hauptsächlich Verleger, Willem Panneels, der 1630 Rubens' Bildnis stach, ist vornehmlich in Deutschland tätig gewesen. Jacob Savery (1570 bis 1602), der Hans Bols Schüler war, und sein Bruder Roeland Savery (1576 bis 1639), sind in Amsterdam und Utrecht ansässig gewesen und haben ihre wenigen Arbeiten dort ausgeführt. Die Radierungen des Rubensschülers Theodor van Thulden (1607—1676?), sowohl die Irrfahrten des Odysseus nach Niccolò dell' Abbates Fresken in Fontainebleau (1634) als auch die grosse „Pompa introitus ser. princ. Ferdinandi Austriaci Antverpiae" von 1635 lehnen sich im Stil der Zeichnung und der Technik an italienische Vorbilder an. In ebenso stark italienisierender Manier hat Rubens' Schüler und Konkurrent Cornelis Schut (Antwerpen 1597—1655) seine zahlreichen Radierungen ausgeführt. Er sucht aber in seiner freien und kräftigen Nadelführung sich der Grabsticheltechnik zu nähern und durch kontrastreiche Beleuchtung die Effekte der Rubensschen Koloristik nachzuahmen.

Im Gegensatze zu den zahlreichen italienisierenden Niederländern kommt, wie bei Rubens, in den Landschaften des Lucas van Uden (Antwerpen 1597 bis 1655) die vlämische Heimat wieder zu ihrem Rechte. Den Vordergrund beherrscht kräftiger Baumschlag, die Hintergründe reizvoll duftige, leicht und zart radierte Fernen. Aber bei aller Feinheit im einzelnen bleibt das Bild Vedute, ohne Tiefe und Zusammenschluss (s. Abb.). Van Uden steht wie Lodewyck de Vadder (Brüssel 1560—1623), der etwas gröber radiert, noch in den Traditionen der Landschaftsmalerei des XVI. Jahrhunderts. Von den zahlreichen Radierungen, die David Teniers (1610—1690) zugeschrieben werden und die sein Monogramm tragen, lässt keine die Feinheit und die Frische, die man von eigenhändigen Arbeiten des Malers erwarten dürfte, erkennen. Am meisten Wahrscheinlichkeit hat noch der Tanz im Hofe der Schenke (Nagler 1) für sich.

Von wirklicher Bedeutung sind unter den Leistungen der vlämischen Radierer eigentlich nur die 16 Bildnisskizzen, die Antonis van Dyck (geb. Antwerpen 1599, gest. London 1641) für seine Ikonographie, eine Sammlung von gestochenen Bildnissen berühmter Persönlichkeiten, geliefert hat. Es sind fast

durchweg Künstler seiner Freundschaft und Gefolgschaft, deren Bildnisse er selber radiert hat, Liebhaberarbeiten im persönlichen und künstlerischen Sinne. Van Dyck zeichnet mit der Nadel leicht und frei wie mit der Feder, die Umrisse deutet er nur zart an und modelliert mit langen, elegant bewegten Strichen, die sich in den tiefen Schatten zu dunklen, satten Tönen verdichten und verstärken; die Übergänge und die Halbtöne erzielt er durch kurze Strichelchen und Punktreihen, die oft wie mit der Roulette gearbeitet erscheinen. Die Technik ist der Baroccis und anderer italienischer Radierer sehr ähnlich, aber koloristisch



Lucas van Uden. Landschaft. B. 6.

durch die mit grösstem Geschick, z. B. in den Haaren verwendeten Glanzlichter ganz originell und höchst reizvoll. Van Dyck hat in diesen, wenn auch nicht mit vollkommener Beherrschung der Technik so doch mit der ganzen Meisterschaft seiner Formengestaltung ausgeführten Skizzen einen ganz neuen Typus des intimen Bildnisses geschaffen, der leider ohne Nachfolge geblieben ist. Für die Publikation in der Serie liess Van Dyck selber seine Radierungen von Grabstichelkünstlern überarbeiten und mit dem nötigen Beiwerk der Gewandung und der Hintergründe vervollständigen. Nur in den ersten Zuständen können deshalb diese Bildnisse, unter denen sich das des Meisters selber (s. Abb.), die der Kupferstecher Pontius und Vorsterman, des Le Roy, der Maler Snellinx, de

Momper u. a. m. befinden, als Werke Van Dycks angesehen werden. Auch seine beiden anderen Radierungen, das Ecce homo und Tizian mit seiner Tochter, sind von berufsmässigen Stechern überarbeitet worden.

Wie Rubens hat auch Van Dyck den Reproduktionen seiner Werke lebhaftes Interesse zugewendet, ohne jedoch seinen Einfluss auf die Stecher in fühlbarer Weise geltend zu machen. Für die Ikonographie liess er die Stecher nach Grisailleskizzen von seiner Hand arbeiten, und auch die Reproduktion seiner anderen Werke wird er ihnen in ähnlicher Weise erleichtert haben. Im allgemeinen waren dieselben Stecher für ihn tätig, die auch für seinen Meister Rubens arbeiteten und sich in dessen Schule gebildet hatten, an erster Stelle Paulus Pontius, sein bester Interpret, dann Vorsterman, Bolswerth, Peter de Jode, Cornelis Galle d. Ä., Willem Hondius, Nicolaus Lauwere, Andreas Stock, W. Jacobsz Deff und andere mehr.



Antonis van Dyck. Selbstbildnis. W. 4, I.

Ähnlich durchgreifend, wenn auch nicht entfernt so bedeutungsvoll für die Folgezeit, ist der Einfluss gewesen, den Rubens auf den Holzschnitt ausgeübt hat. Auch hierin hatte ihm Goltzius vorgearbeitet, der durch seine eigene Tätigkeit und durch seinen technischen Mitarbeiter Christoph von Sichem dem Holzschnitt einen energischen Anstoss gegeben hatte. Sie erheben die Wirkung des Holzschnittes zu einer gewissen Grösse, können aber, wo sie nicht Tonplatten zu Hilfe nehmen, trotz kräftigster Behandlung der Linie die Kleinlichkeit der Strichbildung bei grösseren Dimensionen nicht überwinden. Abraham und Frederic Bloemaert machten dann den Versuch, durch Überdruck von zwei bis drei Holzschnitt-Tonplatten auf die in Kupferstich ausgeführte Stichplatte getuschten Federzeichnungen ähnliche Bilder zu erzielen.

Rubens ist es auch hier gelungen, der alten Technik ganz neue, malerische Wirkungen abzugewinnen. Für seine Absicht, die stark tonbildenden, dekorativen Qualitäten des damals schon sehr vernachlässigten und arg verwahrlosten Holzschnittes für die Wiedergabe seiner Kompositionen zu verwerten, fand er einen vortrefflichen technischen Helfer in Christoph Jegher, der, wahrscheinlich ein Deutscher von Geburt (1627/28 Meister in Antwerpen, gest. 1652 oder 1653), seine Berühmtheit ganz der Arbeit für den grossen Maler verdankt. Wie weit sein Verdienst dabei ging, wird sich schwer mehr feststellen lassen. Die systematische Gleichmässigkeit der Strichbildung lässt aber darauf schliessen, dass er nicht etwa Rubens' Vorzeichnungen auf den Holzstock nur nachgeschnitten habe, sondern dass der dessen malerische Vorlagen selbständig für den Holzschnitt umzuzeichnen hatte. Die künstlerische Initiative wird ohne Frage von Rubens ausgegangen sein, der durch entsprechend vorbereitete Vorlagen und, wie Retuschen auf erhaltenen Probedrucken beweisen, auch durch ständige Beaufsichtigung die Arbeit des Technikers stilbestimmend leitete, wie denn auch die Blätter in seinem Verlage unter dem Schutze seiner Privilegien veröffentlicht wurden. Jegher war sicher nicht nur ein äusserst geschickter Formschneider, sondern auch ein feinfühliger Künstler, der den Absichten des Meisters mit Verständnis folgen konnte. Jedenfalls ist er der einzige gewesen, mit dem Rubens das Experiment der Holzschnittproduktion seiner Zeichnungen unternommen hat. Sein Stil hat auch keine Nachfolge gefunden.

Jegher verbindet in geschicktester Weise den Nachschnitt der Federzeichnungsstriche mit Effekten der Grabstichelkunst, doch immer so, dass, besonders in den kräftigen Umrissen und in der Eckigkeit und Schärfe der Strichränder, der Charakter der Technik, der Zug des Messers überall stark zur Geltung kommt und der Arbeit Ursprünglichkeit und Kraft bewahrt. Es ist keineswegs eine blosse Übertragung der Kupferstichtechnik auf den Holzschnitt, was Rubens und Jegher beabsichtigen, sondern die Erzielung besonders starker malerischer Kontraste durch die eigenen derben Mittel des Holzschnittes. Nur erhält die Modellierung von den tiefschwarzen Schattenflecken zum Lichte durch wellig bewegte und sich verdünnende, kupferstichähnliche Linienbildungen, und durch den Tiefen vorgelagerte schmale Streifen von Halbtonschraffierungen eine bis dahin unbekannte Weichheit und Farbigkeit. Nur Domenico delle Greche und Giuseppe Scolari haben die Holzschnittechnik mit ähnlicher Kühnheit behandelt und ihre mächtige Tiefenwirkung so auszunützen verstanden.

Durch die öfters — vielleicht aber erst in späteren Abdrücken — verwendeten Tonplatten, z. B. in der Ruhe auf der Flucht, werden die wuchtigen Effekte des Rubensschen Holzschnittstiles nur beeinträchtigt. Am besten eignete sich diese Holzschnittechnik für Darstellungen von Kraftszenen wie den Herkules



Christoph Jegher nach Rubens. Christus und der Johannesknabe.
Ausschnitt von 225×140 mm. Originalgrösse.

im Kampfe gegen den Neid oder den trunkenen Silen oder von Gegenständen, in denen das Landschaftliche vorwiegt, wie in dem Christkinde mit dem Johannesknaben (s. Abb.). In der Susanna mit den beiden Alten und in dem Liebesgarten erreicht der Holzschnitt, ohne seinen eigentümlichen, markigen Charakter zu verlieren, in der Wiedergabe faltenreicher, glänzender Gewänder eine Weich-

heit und Sattheit der Töne, die mit dem Pinsel des Malers wetteifern zu wollen scheinen.



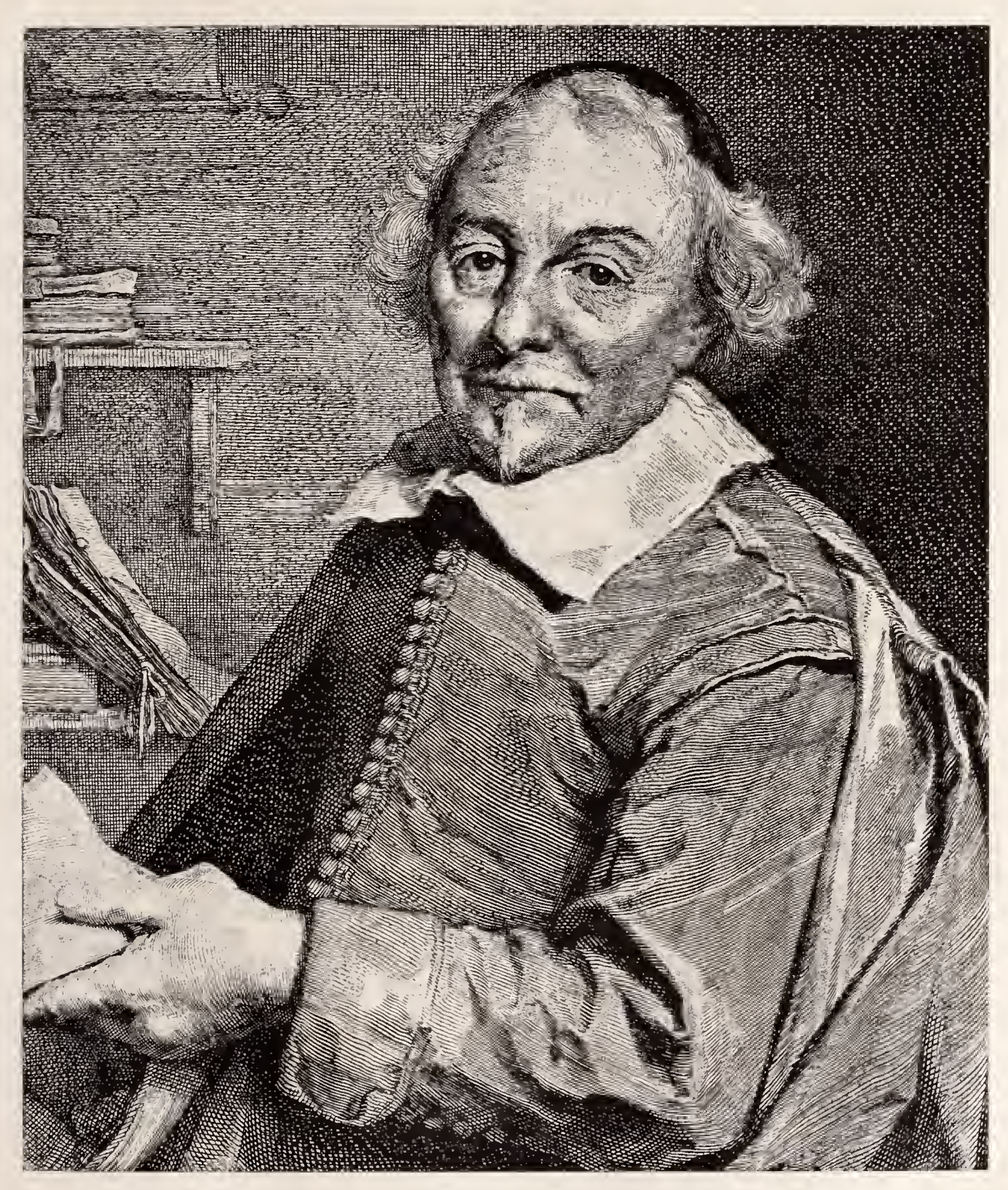
Jonas Suyderhoef nach Frans Hals. Bildnis des Wickenburg. Ausschnitt.

Wie schon hervorgehoben wurde, tritt die Grabstichelkunst in Holland der freien Radierung gegenüber stark in den Hintergrund. Die meisten Kupferstecher der holländischen Schule sind in Antwerpen für Rubens und Van Dyck

tätig gewesen und so ganz in die Einflusssphäre der vlämischen Kunst gezogen worden. Nur wenige holländische Stecher widmen sich der Wiedergabe von Werken ihrer heimischen Meister und gelangen dadurch zur Ausbildung eines eigenen Stils. Willem Jacobsz Delft (Delft 1580—1638), der auch für Van Dycks Ikonographie einige Blätter geliefert hat, ist vor allem der Stecher seines Schwiegervaters Miereveldt, dessen Bildnisse er vortrefflich wiederzugeben weiss. Die Blätter grossen Formats, besonders nach Bildnissen der Oranier, die als Wandschmuck dienen sollten, wirken etwas eintönig und grob, in den kleineren Stichen ist dagegen die Goltziussche Technik mit dem Stil der Rubensstecher zu einer feiner detaillierenden und flüssigeren Behandlung verbunden. Jonas Suyderhof (tätig 1641—1669), der wohl ein Schüler Soutmans gewesen ist, hat seine Meisterstücke in Bildnissen nach Frans Hals geliefert. Er hat auch nach Rubens und Soutman gestochen, aber gerade an den Stichen nach Meistern seiner Heimat entwickelt er die Eigenart der holländischen Grabstichelkunst. Sie beruht wesentlich darauf, dass er durch ausgiebige Verwendung der Radierung in den Halbtönen die feinsten Nuancierungen der Farbe wiederzugeben sucht. Er folgt im Fleisch und in den Haaren den breiten, lockeren Pinselstrichen des Malers und sucht ihre Formen mit Grabstichel und Nadel unmittelbar wiederzugeben. Nur in der Behandlung der Stoffe ist seine Stichelführung regelmässiger und methodischer (s. Abb.).

Trotz Suyderhoef kann Cornelis Visscher (1629—1658), der ebenfalls aus Soutmans Schule hervorgegangen ist, als der glänzendste Techniker unter den holländischen Stechern bezeichnet werden. Visscher arbeitet ganz systematisch, seine Linienzüge sind von grösster Regelmässigkeit, genau gleich in der Stärke und in ihren Abständen von einander, äquidistant wie die Techniker sagen, aber mit so leichter Beweglichkeit, so feiner Nuancierung der Stärkeabstufung geführt, dass das Auge nie der einzelnen Linie folgt, sondern die Form als Ganzes erfassen kann. Wie Suyderhoef benutzt er in geschicktester Weise die Radierung, um die Herbheit der Grabstichellinien zu mildern und die Eigentümlichkeiten der Stoffe in voller Natürlichkeit wiederzugeben. In der Weichheit der Modellierung und in der malerisch abwechslungsreichen Führung des Lichtes hat er eine bewunderungswürdige Meisterschaft erreicht.

Als vorzüglicher Zeichner konnte Visscher den meisten seiner Bildnisse eigene Skizzen nach der Natur zum Grunde legen (s. Abb.). Er hat in seiner kurzen Tätigkeit ausserdem noch eine grosse Anzahl von Kompositionen von Ostade,



Cornelis Visscher. Bildnis des Justus Vondeel. Ausschnitt.

Brouwer, de Laer, Berchem und selbst von Tintoretto gestochen. Sein Rattenfänger und die Waffelbäckerin, die Kompositionen von ihm selber wiedergeben, gehören zu den berühmtesten Werken des Kupferstiches.

Die weiche, tonige Grabsticheltechnik der Soutmanschule wird in origineller und geschickter Weise von Jan van de Velde (geb. um 1596, tätig in Haarlem bis nach 1641) und von dem Grafen Hendrik van Goudt (Utrecht, Rom 1585—1630) zur Wiedergabe von Nachtstücken und Landschaften mit Mond- oder Fackelbeleuchtung in Elsheimers Manier verwertet. Jan van de Velde sticht nach Moses Uytenbroeck, der selber radiert und gestochen hat, und nach anderen; van Goudt beschränkt sich in seinen wenigen, vorzüglichen Blättern auf die Nachbildung von Werken seines Freundes und Schützlings Adam Elsheimer. Durch überaus sorgfältig und eng geführte Taillen, von grosser Weichheit und Rundung gelingt es ihm, sich in seinen Stichen dem Farbenglanz und den stimmungsvollen Beleuchtungseffekten der Elsheimerschen Gemälde zu nähern (s. Abb.).



Hendrik van Goudt.
Hinrichtung Johannis des Täufers.

Neben seinem Bruder Jan kann Esaias van de Velde (1590—1630 Haarlem, Haag) wohl an die Spitze der holländischen Landschaftsradierer gestellt werden. Er steht in einem bewussten Gegensatz zum Akademismus. Seine Art zu zeichnen ist sehr einfach und seine Technik etwas grob und scharf, aber nicht ohne malerischen Reiz. Die Naivität der schematischen Behandlung der Bäume und der vierschrötigen Figuren wie das starke Vorwiegen der parallelen vertikalen Linien scheint fast beabsichtigt, gibt jedenfalls den Bildern eine eigenartige Stimmung, den Eindruck bäuerlicher Einsilbigkeit. Die allegorischen Beziehungen herrschen in den reich staffierten Landschaften (die Monate, die Jahreszeiten usw.) noch vor. Die Van de Velde haben viel nach Willem Buytewech (geb. um 1585, gest. zwischen 1625 und 27) gestochen, der, ein gewandter Darsteller von Genreszenen, selber einige besonders frische und originelle Blätter radiert hat und wohl als ihr Vorbild anzusehen ist.

In den Kreis der grossen holländischen Landschaftsmaler, die auch als

Radierer glänzen, führt uns Jan van Goyen (geb. in Leyden 1596, gest. im Haag 1656) ein. Die fünf, sehr zart, aber flach und trocken radierten Blätter, die seinen Namen tragen, lassen jedoch von dem farbigen Duft seiner Gemälde kaum etwas erkennen. Pieter Molyn d. Ä. (um 1596—1661), der ganz im Geschmack des Jan van de Velde arbeitet, Herman Saftleven (um 1610 bis 1685), Jan Almeloven und Jan van Aken gehen in ihren zum Teil sehr hübschen Radierungen kaum über die feine, zarte Linienzeichnung hinaus. Antonis Waterloo (1618?—1677?), der früher sehr überschätzt wurde,



Allaert van Everdingen. Landschaft. D. 12.

Roelant Roghman, (Amsterdam 1620—1686 oder 1687), Simon de Vlieger (geb. 1612 Amsterdam) und Jan Hackaert (1629—1699?) legen in ihren Veduten den Hauptnachdruck auf die weiche, duftige Darstellung des Baumlaubes, das sie durch fein strichelnde Schattierung wiederzugeben suchen. Wenn auch in ihrer Gesamtheit etwas eintönig und nüchtern, so machen doch einzelne Blätter Waterloos in frühen, guten Drucken durch die fein beobachtete Beleuchtung, die lockere, durchsichtige Behandlung des im Schatten liegenden Astwerkes einen lauschig anheimelnden Eindruck.

Die reichen Mittel der Radiertechnik beginnt erst Allaert van Everdingen (geb. in Alkmaar 1620, gest. in Amsterdam 1675) in der Landschaft zu feinerer

Abstufung der Töne zu verwerten. Ausser 57 Illustrationen zum Reineke Fuchs hat Everdingen 110 meist kleine Landschaften radiert. Wie in seinen Gemälden stellt er auch hier Tyroler oder norwegische Gebirgslandschaften dar, fast immer einsame, eng begrenzte Örtlichkeiten, in denen einzelne Fels- und Baumgruppen



Jacob van Ruisdael. Die Landschaft mit den drei Eichen.

in stimmungsvoller Beleuchtung den Mittelpunkt bilden (s. Abb.). Im Gegensatze zu den früheren niederländischen und zu den italienischen Landschaftern, die in komponierten Bildern grosse Flächen mit weiten Ausblicken darzustellen lieben, vertiefen sich die holländischen Meister des XVII. Jahrhunderts in das Studium einzelner Motive, die sie in ihren Formen und in ihrer atmosphärischen Stimmung unmittelbar nach der Natur mit grösster Treue wiederzugeben suchen.

In der äusserst fein detaillierten und nuancierten Behandlung der Gewächse und des Bodens nähert sich Everdingen, der allerdings immer etwas kleinlich bleibt, dem Stil Jakob van Ruisdaels (geb. in Haarlem, 1628 oder 1629, gest. 1682), des bedeutendsten der holländischen Landschaftsradierer ausser Rembrandt. Hobbema hat keine Radierungen hinterlassen. Von den zehn, sämtlich seiner Frühzeit angehörenden Radierungen Ruisdaels zeigen nur die „drei Eichen" von 1646 (s. Abb.) die bildmässige Abrundung seiner Gemälde. Fast durchgehends sind seine Radierungen kaum mehr als Studien nach der Natur, ein Blick in das Waldesdickicht, auf eine Mühle am Wildbach und dergleichen, aber doch erfüllt von der einheitlichen, kraftvollen Stimmung seiner Gemälde. Die hellen Töne in den feinen Umrissen des Laubes und des Astwerks sind so subtil und scharf, dass man jedes Blättchen zu unterscheiden und sich bewegen zu sehen glaubt, die tiefen Schatten markig, von wundervoller Körperlichkeit. Ruisdaels Arbeiten bezeichnen, wenn man von Rembrandt absieht, den Höhepunkt der holländischen Landschaftsradierung, ja der graphischen Landschaftsdarstellung überhaupt. Unter Ruisdaels Nachfolgern sind hervorzuheben Adriaen Verboom (1628 bis nach 1670), Hendrik Naiwinx (geb. 1619?) und Gillis Neyts (geb. um 1630).

Diesen Künstlern, die die heimatlichen Gefilde oder wenigstens nordische Gegenden darstellen, die in ganz nationalem Geiste die Stimmung aus der unmittelbaren Anschauung schöpfen, steht eine Gruppe von Maler-Radierern gegenüber, die von den Reizen des Südens gefesselt werden und dem italienischen Stil der Linienkomposition folgen. Sie erfassen die Landschaftsbilder nicht in so grossen Zügen wie die Italiener, sie gehen viel mehr den Einzelheiten und Zufälligkeiten der Linien- und Lichtbewegungen nach, ersetzen aber diese Kleinlichkeit und Unbestimmtheit der Formenanschauung durch feinere Beobachtung und Zusammenstimmung der Luftschichten und durch Vertiefung der duftigen Hintergründe. Ihre Bilder sind meist mit Kunst komponiert, aber nicht willkürlich und phantastisch, wie die ihrer Landsleute des XVI. Jahrhunderts, sondern aus Elementen, die sie ihren Studien nach der Natur entnommen haben, zusammengesetzt. Bartholomäus Breenberg (1599—1659?), wohl der älteste dieser Meister, begnügt sich mit äusserst zart und glatt radierten Ansichten von römischen Monumenten mit passender Staffage. Ähnlich in der Technik, aber viel weniger zierlich und sonnig sind die Darstellungen römischer Ruinen, die Jan Gerritsz Bronkhorst (1603 bis um 1680) meist nach Zeichnungen von Cornelis Poelenburg radiert hat.

Der gefeierteste Vertreter der holländischen Schilderer Italiens ist Nicolaes Berchem (geb. in Haarlem 1620, gest. in Amsterdam 1683). In seinen radierten Landschaften spielt die Staffage, besonders die Tierwelt eine grosse Rolle (s. Abb.). Sein Hauptwerk, die Landschaft mit dem Dudelsackpfeifer (B. 4) haben seine Verehrer den „Diamanten“ genannt, und wirklich ist Berchems technische Behandlung des Sonnenlichtes, das seine Gestalten umfliesst und in der duftigen Ferne schimmert, so glänzend, aber auch so blendend, dass man darüber die oft flüchtige und schwache Formengebung besonders der Menschen, den Manierismus der sorgfältig zusammengestellten Gruppen und der Bewegungen leicht übersieht. Berchems Schüler Karel Dujardin (geboren in Amsterdam 1622, gest. in Venedig 1678) macht noch mehr als sein Meister die Darstellung von Tieren zum Gegenstande seiner Studien. Er übertrifft Berchem an Sicherheit der Zeichnung und an Tiefe der Empfindung. Der melancholische Grundton, der in seinen Radierungen wie in seinen Gemälden vorherrscht, wirkt äusserst anziehend, seine edle Formengebung und seine tiefe, warme Tönung erhöhen den Ernst der Stimmung. Er versteht am besten, die Vorzüge der heimischen Kunst mit der italienischen Auffassung des Landschaftlichen zu verbinden.


Nicolaes Berchem. Die Kuh und Schafe. B. 26.

Im Vergleich mit Dujardin machen auch die Radierungen des trefflichen

Jan Both (1610?—1652) einen kleinlichen und gesuchten Eindruck. Er nähert sich durch seine Nachahmung Claude Lorrains schon etwas dem theatralischen Typus der französischen heroischen Landschaft mit ihren kulissenartig vorgeschobenen Bäumen oder Felsen zu den Seiten und dem breiten, mit Detail überladenen Hintergrunde in der Mitte oder in der Diagonale. Die bildmässige Absicht drängt sich zu stark auf und lässt nicht recht an die Wirklichkeit der Darstellung glauben. Äusserst kunstreich und geschmackvoll wie die Komposition ist auch die Staffage, die ihm sein Bruder Andries gezeichnet haben soll, eingefügt; die Töne sind vortrefflich abgewogen und reizvoll kontrastiert. Als Schüler Boths sind Willem de Heusch (1638 bis nach 1669) und Hendrik Verschuring (1627—1690) zu nennen. Pieter de Laer (1590 bis nach 1656), Bamboccio genannt, und Thomas Wijck (1616?—1677) betonen in ihren italienischen Landschaften mehr das genrehafte Moment in der Staffage von Menschen und Tieren.

Noch viel enger als Both lehnt sich Hermann Swanevelt (1600 bis 1655) an Claude Lorrain an. Er ahmt ihn auch in den mythologischen und biblischen Staffagen seiner Landschaften nach, die aber bei ihm noch weniger erfreulich ausfallen als bei seinem Vorbilde. Vollkommen in den Bahnen des französischen Geschmacks bewegen sich Abraham Genoels (1640—1723), der auch in Paris tätig war, Jan Glauber (1646—1726), der nach Lairesse und nach Poussin sticht, und Adriaen van der Kabel. Der Landschaftsstil Tizians und der Carracci wirkt bei ihnen noch stark nach, das heroische Pathos ist aber schon zu theatralischem Schematismus erstarrt. Wie ihre Komposition hat auch ihre trockene Technik die unmittelbare Verbindung mit der Natur verloren.

Ein spezifisch holländisches Darstellungsgebiet, das Meer mit seinen Fahrzeugen und ihrem Gesinde, hat auch unter den Maler-Radierern einige vorzügliche Vertreter gefunden. Am eingehendsten schildert Reynier Nooms, genannt Zeeman (geb. 1623 in Amsterdam, gest. zwischen 1663 und 1668) mit fachmännischem Interesse die verschiedenen Schiffsgattungen, das Leben im Hafen, besonders in Amsterdam, und Kämpfe auf dem Meere. Seine Kunst, mit feiner, scharfer Nadel durch wenige, aber ganz eigenartige Linienformen und Gruppierungen den Charakter und die Bewegungen der trägen Wassermassen wiederzugeben, verdient Bewunderung. Auch die Maler Ludolf Bakhuisen (1631—1708), und Abraham Storck (1650—1710) haben einige treff-

liche Seestücke radiert. Hier mag auch der Antwerpener Marinemaler Bonaventura Peeters (1614—1652), von dem neun Radierungen bekannt sind, erwähnt werden.

Die Konzentration der Beobachtung auf das Einzelne, ihr, fast möchte man sagen, amphibisches Mitleben mit der unbewussten, unbelebten Natur befähigte die Holländer vor allen anderen zu einer vollendeten und poesievollen Darstellung der Tierwelt. Albert Cuyp (1620—1691), als Maler einer der feinsten Tierschilderer, tritt als Radierer mit seinen acht kleinen, grob und schwer behandelten Viehstudien nicht bedeutend hervor. Dagegen ist Hollands berühmtester Tiermaler, Paulus Potter (geb. in Enkhuysen 1625, gest. in Amsterdam 1654) ebenso hervorragend in seinen Stichen wie in seinen Gemälden (s. Abb.). Greifbar natürlich sind die äusseren Formen mit allen Feinheiten der stofflichen Erscheinung, die Art der Haare der einzelnen Tiere und ihrer verschiedenen Körperteile, der harte Glanz der Hörner, der stumpfe Schimmer der feuchten Schnauze durch die einfachsten Strichlagen wiedergegeben. Den gleichen Ruhm können als Tierdarsteller Karel Dujardin und Adriaen van de Velde (geb. in Amsterdam 1635 oder 1636, gest. 1672) beanspruchen. Wenn auch die Stofflichkeit ihrer Technik weniger frappierend ist, so übertreffen sie Potter, der eine durch die plastische und räumliche Wirkung und durch die Feinheit des Gesamttones, der andere, den man den vorzüglichsten aller Tiermaler nennen könnte, durch den Farbenreichtum und die Wärme der



Paulus Potter. Kopf eines Stiers. B. 16.

Töne. Bewunderungswürdig ist ihre Vertiefung in das Seelenleben des Tieres, seine Gewohnheiten und Erregungen, ihre Fähigkeit, durch die Einheitlichkeit des Gemütszustandes der Tiere und der Landschaft die idyllische Stimmung eines bukolischen Gedichtes zu erwecken. Freilichtmalerei ist hier schon mit der Nadel allein in vollendeter Weise erreicht. Besonders vorzüglich ist Dujardins Landschaft mit der Kuh, die auf einer Anhöhe gegen das Licht gestellt ist (B. 37). Das Licht scheint auf der Haut fast zu flimmern, die Umrisse der ferneren Gegenstände sind so zart und unbestimmt, dass man die Schwingungen der umflutenden Sonnenstrahlen zu sehen meint. Van de Veldes herrliche Landschaftsgründe sind so ganz und echt italienisch lichtvoll, dass man der Überlieferung, er sei nie in Italien gewesen, kaum Glauben schenken möchte. Die übrigen Tierdarsteller wie Jan Le Ducq (1636—1695), der etwas glatt und hart radiert, Peter de Laer, dessen Formen sehr plump und grob sind, Dirck Stoop (um 1610—1686), Gerrit Claesz Bleeker (gest. 1656), Abraham Hondius (1638—1691) und die Vlamen Jan van der Hecke (1620—1670), Jan Fyt (1611—1661) und andere mehr können sich, trotz allen ihren Vorzügen, mit jenem Dreigestirn nicht entfernt messen.

Unter den holländischen Sittenschilderern steht Adriaen van Ostade als Maler wie als Radierer an erster Stelle. Er ist 1610 in Haarlem geboren und dort bei Franz Hals in die Schule gegangen. Wie damals sein Mitschüler Adriaen Brouwer, so gewinnt später Rembrandt grösseren Einfluss auf ihn, besonders für seine malerische Ausbildung. In Haarlem, wo er sein ganzes Leben zugebracht hat, ist Ostade 1685 gestorben. Szenen aus dem Familienleben und aus der Geselligkeit der Bauern, einzelne Typen dieses Standes schildert Ostade mit der ganzen Behaglichkeit eines Künstlers, der in seinem Stoffe vollkommen Genüge findet, und der die Mittel der Darstellung leicht und sicher handhabt. Er fühlt mit seinen Modellen die Zufriedenheit in der Beschränkung auf den engsten Kreis, aber nie fehlt ein Ton überlegenen Humors in seinen Darstellungen. Seinem wohlwollenden Auge entgeht kein gemütvoller, poetischer Zug im Leben seiner Freunde, kein malerischer Effekt, den das Spiel des warmen, gedämpften Sonnenlichtes auf dem armseligen Gerümpel der Bauernstube hervorbringt.

Ostade behandelt die Radiertechnik durchaus malerisch. Er vermeidet die feste Linie, jeden bestimmten Umriss, er arbeitet die Modellierung mit Massen von unregelmässigen Strichelchen in das Licht hinein, löst die Formen durch Licht vom dunklen Hintergrunde los. Mit seinem scheinbar planlosen

Gekritzel erreicht er vollkommen lockere, durchsichtige Schatten, die wundervollste Plastik der Formen und stofflich treueste Detailschilderung, vor allem aber ein warmes, weiches Helldunkel, das der Darstellung die Stimmung gibt. Ostade arbeitet wesentlich mit der Ätzung und hilft nur sehr wenig mit der kalten Nadel oder gar mit dem Grabstichel nach. Nur die vom Meister selber herrührende Arbeit der ersten Zustände der Platten vor ihrer Aufarbeitung durch fremde, wenn auch geschickte Hände geben den vollen Eindruck der künstlerischen Absichten des Malers. Ein äusseres Kennzeichen bildet meist die Umrandungslinie, die in den ersten Zuständen ganz dünn ist und später in der Regel mit dem Grabstichel verstärkt wurde.



Adriaen van Ostade. Der Brillenverkäufer. F. 29. II.

Unter Ostades Radierungen sind die Köpfe und Einzelfiguren wahrscheinlich seine frühesten Arbeiten. Nur acht Blätter tragen Daten. Mit der Jahreszahl 1647 sind zwei bezeichnet, die Bauernfamilie im Zimmer, eines seiner Hauptwerke, und der Violinspieler; der „Familienvater" ist im folgenden Jahre entstanden, 1652 die Spinnerin vor dem Bauernhause, 1653 das Tischgebet. Besonders interessant ist die Radierung, in der der Künstler sich selber an der Staffelei malend dargestellt hat. Nicht weniger reizvoll, wenn auch vielleicht nicht so charakteristisch wie die Interieurs sind die

Darstellungen im Freien, wie die Dorfkirmes, der Brillenverkäufer (s. Abb.) und andere mehr.

Ostades Schüler Cornelis Bega (1620—1664) behandelt dieselben Gegenstände wie sein Meister und in der gleichen Auffassung. Er zeichnet sehr sicher, führt aber seine meist nur aus wenigen Personen bestehenden Gruppen und ihre Umgebung nicht entfernt mit der Feinheit und mit der Weichheit der Töne aus wie Ostade. Seine Linien sind schärfer und härter, der Ton der Blätter trockener und herber. Auch Cornelis Dusart (1665 bis 1704) ist, wenn auch kein Schüler, so doch ein Nachahmer Ostades gewesen, vornehmlich im Gegenständlichen. Er häuft die Motive und karikiert wie Bega mehr als er charakterisiert. Seine Technik ist selbständig und mehr kupferstecherisch. Durch sein System von klaren, weichen und freien Parallelschraffierungen bringt er sehr zarte Übergänge von den tiefschwarzen Schatten zu den breiten Lichtflächen und einen höchst ansprechenden silbrigen Gesamtton hervor. Sein Hauptwerk ist die grosse Kirmes von 1685. Dusart hat auch in Schabkunst gearbeitet. Auch Thomas Wyck hat einige Genreszenen in Ostades Manier radiert. Pieter Janszen Quast (1606—1647) schliesst sich in seiner Technik an Callot an, im Gegenständlichen ist er von Adriaen Brouwer abhängig.

Neben dem eigentlichen Genre, der Schilderung aus dem alltäglichen Leben, wird nun, besonders von den Amsterdamern Jan Luykens (1649 bis 1712) und Romeyn de Hooghe (1638—1708), auch das Gebiet der allegorischen und historischen Darstellung eifrig bebaut. Mit eleganter, leichter Nadel illustrieren diese beiden erfindungsgewandten Künstler in ansprechenden, lebendigen Bildern eine Reihe der viel gelesenen Schriften ihrer Zeit. Sie arbeiten gegenständlich und technisch schon ganz im französischen Geschmack und können in ihren Darstellungen historischer Ereignisse, in ihren Städteansichten usw. in gewissem Sinne als die Nachfolger der Franzosen Perissin und Tortorel und der Deutschen Braun und Hogenberg angesehen werden.

Die naturtreue Darstellung alles Einzelnen, die diese talentvollen Meister in höchster Vollendung, aber jeder in einseitiger Beschränkung auf sein bestimmtes Gebiet, erreicht hatten, steigert sich in dem Werke des grössten Künstlers, den der Norden hervorgebracht hat, zu einem grandiosen Gesamtbilde des Lebens von ergreifender Wahrheit und poetischer Einheitlichkeit. Rembrandt Harmensz van Rijn (geb. in Leyden 1606, gest. in Amsterdam 1669) ist

der erste moderne Meister, der allen Gebieten des Darstellbaren die gleiche liebevolle und eindringliche Beobachtung widmet. Und überall scheint er dem natürlichen Eindrucke der Dinge näher gekommen zu sein, tiefer in das menschliche Herz geblickt zu haben als alle seine Vorgänger. So weit, dass die Sensationen, die seine Darstellungen erregen, dem Beschauer unmittelbar von der Wirklichkeit auszugehen scheinen. Kein Künstler ist imstande gewesen, über seinem Gegenstande so vollständig das Bewusstsein der eigenen Person zu verlieren, sich so ganz in der Beobachtung zu konzentrieren und damit ein um so reineres Spiegelbild des eigenen grossen Geistes zu geben. So bannt er den Beschauer in gewaltiger Erregung und ruft ihm die schwankenden Bilder seiner Naturerinnerung aus der Tiefe der Seele zu lebendiger Anschauung hervor. Wie sich in der erregten Phantasie des Betrachtenden die Erinnerung an die Wirklichkeit mit dem Bilde vor ihm verschmilzt, so erscheint ihm Wirklichkeit auch das, was aus der schaffenden Phantasie des Künstlers an willkürlicher Formeneinkleidung und an persönlicher Stimmung in die Darstellung übergegangen ist. So wird das künstlerische Bild zur Brücke über die Kluft, die das Reich der Phantasie von der Realität trennt.

Diese Absicht seines Werkes erklärt es zur Genüge, warum Rembrandt, der doch vor allem danach strebt, den natürlichen Eindruck der Erscheinung wiederzugeben, niemals auf irgendeine Art von unmittelbarer Sinnestäuschung ausgeht und auszugehen braucht, warum er in einer grossen Anzahl seiner Werke sogar des wirksamsten Mittels der Illusion, der Farbe glaubt entraten zu können. Kleinfigurige Bilder können in der Tat auch die Farbe viel eher entbehren als Darstellungen mit lebensgrossen Figuren, weil das Auge in der Entfernung, in der solche kleinen Gestalten, wenn als wirklich gedacht, stehen müssten, die Farbe überhaupt kaum mehr unterscheiden kann. Versuche, Bilder in Lebensgrösse durch die Schwarz-Weisskunst wiederzugeben, sind kaum je vollkommen gelungen, selbst nicht den naivsten und den routiniertesten Technikern.

Die 300 Radierungen Rembrandts stehen seinem Malerwerk an Umfang und Bedeutung bis zu einem gewissen Grade gleichwertig gegenüber. Sie sind fast alle als vollkommen in sich geschlossene und gerundete Bilder gedacht wie die Gemälde und begleiten sie wie ihr Schatten fast durch das ganze Leben des Künstlers. Wie für Dürer und Holbein bildet auch für Rembrandt sein graphisches Werk einen integrierenden Teil seiner künstlerischen Gesamtleistung,

ohne dessen Kenntnis das Bild seiner Persönlichkeit durchaus unvollständig bleiben würde. Für seine Studien, die besonders auf die grösste Vereinfachung der Darstellungsmittel und auf die Erzielung der räumlichen und psychischen Wirkung bloss durch die kunstvolle Verteilung von Licht und Schatten gerichtet waren, bot sich ihm die Radierung als die bequemste und ergiebigste Technik dar. Geradeso wie ihm das eigene Gesicht als nächstes und bestes Modell für seine physiognomischen Studien dienen musste. Denn sein ganzes Schaffen muss so vollständig wie das keines anderen Künstlers sich im Studium der Probleme seiner Kunst erschöpft haben.

Rembrandt hat so unendlich viel Neues an der Natur aufzuzeigen und bedient sich so durchaus originaler Ausdrucksmittel, dass man nur schwer und nur in einzelnen Werken seiner Frühzeit den Zusammenhang mit seinen Vorgängern zu erkennnen vermag. Ja die meisten seiner älteren Zeitgenossen, darunter auch viele der oben besprochenen Radierer, sind schon von ihm mehr oder weniger stark beeinflusst worden. Seine Kunst stammt von keinem Lehrer ab. Ohne Vorläufer ist aber auch der grosse Prophet des Helldunkels nicht gewesen. Nicht mit Unrecht hat man in Adam Elsheimers zierlichen Bildchen und in seinen leider nur allzu spärlichen und seltenen Radierungen das Streben nach denselben Beleuchtungs- und Stimmungseffekten, die das grosse Problem der Rembrandtschen Kunst bilden, zu erkennen geglaubt. Auch er will vornehmlich mit Hell und Dunkel komponieren und die starken Gegensätze der Massen durch feinste Abstufung der tiefen, durchsichtigen Schatten farbig vermitteln. Elsheimer, der seinerseits von Correggio und Caravaggio Anregungen empfangen haben muss, hat auf Rembrandt nicht nur durch seine Werke und durch Goudts treffliche Stiche sondern auch durch seinen Schüler Pieter Lastman, der einer der Lehrer des grossen Holländers gewesen ist, Einfluss gewinnen können. Von Pieter Lastman (Amsterdam 1583—1633) ist nur eine Radierung nach eigener Zeichnung bekannt, in der die stark beleuchtete Gruppe von Juda und Thamar sich, ganz im Sinne Elsheimerscher Beleuchtungskunst, von dem tiefen Schatten einer dichten Baumgruppe abhebt. Auch Moses Uijtenbroeck (um 1590—1648) folgt in seinen Radierungen wie in seinen Gemälden der Richtung Elsheimers.

Ein anderer Künstler, der vor Rembrandt und zwar in der Landschaftsdarstellung ähnliche Wege gewandelt ist, der in seiner Eigenart sich von allen Radierern vor ihm absondert, mag als sein Geistesverwandter und Freund hier

seinen Platz finden. Herkules Seghers (geb. 1589, gest. in Amsterdam um 1645), hat, wie es scheint, sein starkes Talent in seinen Werken nicht voll zu betätigen und zu entfalten vermocht. Er stellt mit grosser Kunst der Tonabstufung holländische Flachlandschaften von überraschender Tiefenwirkung, wilde Gebirgsgegenden oder phantastische Felsen- und Baumbildungen von grosser Originalität und von zwingender künstlerischer Wirkung dar. Unter den grossen Landschaftsmalern gebührt ihm ein hervorragender Platz. Seine ungefähr 60 Radierungen, deren Technik ausserordentlich mannigfaltig und kompliziert ist, waren, wie ihre ausserordentliche Seltenheit vermuten lässt, kaum für die Veröffentlichung bestimmt. Die erhaltenen Abdrücke, z. T. auf Leinwand, haben ganz den Charakter von Versuchs- oder Probeabzügen. Es scheint Seghers dabei besonders auf die Wirkung farbiger Tinten, mit denen er die Platten auf getönter Leinwand oder auf Papier abdruckte, angekommen zu sein. Die einzelnen Abdrücke hat er dann meist selber noch mit dem Pinsel überarbeitet, um ihnen ein ganz farbiges, bildmässiges Aussehen zu geben. Wenn Seghers auch weder mit verschiedenen Farbenplatten noch mit einer verschiedentönig eingefärbten Platte gedruckt hat, wie man bisher annahm, wenn er also auch nicht zu den Erfindern des Farbendruckes gezählt werden darf, so hat er doch zuerst dem Farbendruck ähnliche Wirkungen zu erzielen verstanden. Rembrandt muss sich für die Werke dieses eigentümlichen Künstlers lebhaft interessiert haben. Er hat sogar eine seiner Platten überarbeitet.

Rembrandt verdankt auch diesen Vorläufern kaum mehr als Anregungen. Als Radierer hat er sich jedenfalls ganz selbständig, fast autodidaktisch ausgebildet und alle Schwierigkeiten der Technik durch eigene Versuche überwunden. Seine frühesten bekannten Radierungen aus dem Ende der zwanziger und dem Anfange der dreissiger Jahre, denen ohne Zweifel noch andere Versuche vorhergegangen sind, haben durchaus den Charakter von Studien, von leichten Skizzen im Fluge festgehaltener Eindrücke aus seiner Umgebung. Die beiden frühesten datierten Brustbildnisse seiner Mutter von 1628 (B. 325 und 354) scheinen später von ihm überarbeitet worden zu sein, das Selbstbildnis von 1629 (B. 358) hat ungewöhnlich grosse Dimensionen und ist in eigentümlicher Weise mit dicken, groben, gespaltenen Strichen, für die sich kein zweites Beispiel findet, fast übermütig hingeworfen. Aus den Jahren 1630—1632 liegt eine ganze Reihe datierter Blätter vor, zum grössten Teil Studien nach Gestalten der Strasse, Bettler und Charakterköpfe, besonders aber Beobachtungen

des eigenen Gesichtes in den verschiedensten Stellungen und Gemütsstimmungen (s. Abb. S. 349). Sie sind frei und leicht, aber mit sehr bestimmten



Rembrandt. Der Rattengiftverkäufer. B. 121.

Strichen, meist mit spärlichen Arbeiten für Innenzeichnung und Schraffierung ausgeführt. Der Ton ist matt und trocken, die Schatten hart und schroff, ohne Farbentiefe. Das Formengerüst allein ist durch blosse Linienzeichnung,

ohne Ausnützung der besonderen Effekte der Technik in Hast festgehalten. Der schon bewunderungswürdigen Formenkenntnis entspricht noch nicht die Beherrschung der technischen Mittel.

In einzelnen Selbstbildnissen, besonders in dem vom breitkrämpigen Hute malerisch beschatteten Gesichte von 1631 (B. 7) beginnt er schon die Schatten tiefer und weicher als farbige Tonwerte zu behandeln und mit dichteren, feineren Arbeiten in das Licht überzuführen. Rembrandts grosse Kunst der Raumgestaltung kommt in einigen kleinen Darstellungen aus der Kindheit Christi vom Jahre 1630, in der kleinen Darbringung im Tempel (B. 51), im Christus unter den Schriftgelehrten (B. 66) und in der Beschneidung (B. 48) schon höchst eindrucksvoll zur Geltung. Die Komposition ist noch nicht vollkommen abgewogen und klar, der Gesamtton matt und etwas eintönig, einzelne Formen weichlich und leer, aber der Raum gewinnt schon in diesen kaum fingerhohen Bildchen eine Ausdehnung, die uns weit über die Dimensionen des Bildes, fast auch der Wirklichkeit hinauszuheben scheint. Ein grosser Teil der gewaltigen Wirkung Rembrandtscher Darstellungen beruht auf dieser seiner rätselhaften Kunst, den geschlossenen Raum phantastisch, wie in der Vorstellung des Fiebernden, sich erweiternd erscheinen zu lassen.

Nach diesen in der grossen Mehrzahl nur skizzenhaften Studien der ersten Jahre seiner stecherischen Tätigkeit geht Rembrandt schnell zu mehr bildmässig abgerundeten und bis ins einzelne farbig ausgeführten Kompositionen über. In dem Rattengiftverkäufer von 1632 (B. 121, s. Abb.) sucht er zum ersten Male seine Typen aus dem Volksleben bildartig zu umrahmen. Ja es scheint, dass in diesen Jahren, 1632—1634, das Problem wirkungsvoller Gruppenkompositionen ihn ganz besonders beschäftigt hat, so stark, dass er darüber die technische Ausführung solcher Werke, bei denen es ihm wesentlich auf diese Studien ankam, vernachlässigte oder Schülern überliess. So erklären sich wohl am leichtesten die Schwächen in einer Reihe von Stichen dieser Jahre, die man deshalb vielfach dem Meister absprechen zu müssen gemeint hat. Es sind das besonders der barmherzige Samariter von 1633 (B. 90), die grosse Auferweckung des Lazarus (B. 73) und die grosse Kreuzabnahme (1633 cum privilegio, B. 81). Auch die Komposition des Ecce homo (B. 77, cum privilegio, datiert 1635 oder 1636), das fast ganz von Schülern ausgeführt ist, fällt sicher in diese Zeit. Ohne Zweifel sind nicht nur die Kompositionen, die er zum Teil auch in Bildern verwertet hat, von Rembrandt entworfen, sondern auch die

Ausführung, soweit sie nicht von seiner Hand ist, unter seinen Augen gefördert worden. Dass Rembrandt einerseits die Blätter als sein geistiges Eigentum ansah, andererseits sie aber nur als Kompositionen für wertvoll erachtete, beweist das Privileg, das er sich für zwei dieser Platten und nur für sie hat geben lassen. Nachahmungen konnten ihm hier eher Schaden tun als bei seinen ganz eigenhändigen Arbeiten. Besonders die Auferweckung des Lazarus und das Ecce homo lassen bei allen Vorzügen doch in einer gewissen Forcierung der Bewegungen und der Gegensätze der Gruppierung, die einen fast theatralischen Eindruck macht, die Absicht des Kompositionsstudiums nicht verkennen.



Rembrandt. Joseph seine Träume erzählend. B. 37.

In der Verkündigung an die Hirten vom Jahre 1634 (B. 44) hat sich Rembrandts Kompositionskunst zu voller Freiheit durchgerungen. Er komponiert nun sozusagen ganz aus dem Gegenstande heraus, als ob er als Zuschauer unter der Menge den Vorgang beobachtete, mit voller Unbefangenheit von allen traditionellen Regeln und auch ohne Trotz gegen sie. Bedeutungsvoll ist dies geniale Werk aber auch, weil hier zum ersten Male die Raumwirkung und der Aufbau der Handlung nicht durch die Anordnung der Gruppen bestimmt wird, sondern allein durch die Massen von Licht und Schatten, in denen sich die Gestalten in planloser Natürlichkeit zu

bewegen scheinen. Der Radierer hat hier die freie Meisterschaft des Malers, der bereits 1632 die Anatomie geschaffen hatte, mit schnellen Schritten erreicht. Ein scharfer Lichtstrahl fällt von der Engelsglorie und von dem verkündenden Engel in den Wolken auf die Hirten und ihre Heerden, die in wildem Schrecken nach allen Seiten fliehen; in tiefem Dunkel dehnt sich rings die Landschaft aus. Elsheimers elegische Nachtbeleuchtung ist hier zu einer grossartig dramatischen Kontrastwirkung gesteigert. Seine Kunst, das stärkste Licht in raschem und doch ganz weichem Übergange zu den tiefsten Schatten zu führen, den farbigen Schimmer bis in die dunkelsten, sammetartig schwarzen und doch durchsichtigen Töne dringen zu lassen, beherrscht der junge Künstler hier schon mit grösster Meisterschaft. Beethoven geht so rapid und doch weich vermittelnd vom Fortissimo zum Pianissimo über.

Unter den biblischen Darstellungen der dreissiger Jahre könnte man noch den verlorenen Sohn (1636, B. 91), Adam und Eva (1638, B. 28), Joseph seine Träume erzählend (1638, B. 37, s. Abb.) und den Tod Mariae (1639, B. 99) hervorheben. Überall eine ganz neue Auffassung des Gegenstandes, die doch die einzig naturgemässe zu sein scheint, höchste Natürlichkeit im Ausdruck und in allen Einzelheiten. Adam und Eva hat er eine fast tierische Wildheit und Scheuheit, eine elementare Kraft der groben Formen gegeben, Josephs Traumerzählung zeichnet sich selbst in Rembrandts Werk durch den Reichtum und die Feinheit der Charakteristik in Gesichtern und Bewegungen aus. Der Tod Mariae ist eine der umfangreichsten Radierungen des Meisters, er zeigt zum ersten Male ausgiebigere Verwendung der kalten Nadel. Rembrandts Hang zum Phantastischen in der Stimmung und im Kostüm und seiner Vorliebe für orientalische Typen und Gewohnheiten, die der von ihm beabsichtigten poetischen Stimmung dienen sollten, kamen die Gegenstände der Bibel am meisten entgegen. Sie bilden deshalb neben den Darstellungen aus der Wirklichkeit seiner unmittelbaren Umgebung den Hauptinhalt seines Werkes.

Die steigende Anerkennung, die der Künstler auch als Radierer seit den dreissiger Jahren in Amsterdam fand, muss ihm auch zahlreiche Aufträge zu Porträtradierungen eingetragen haben. Es sind nun nicht mehr flüchtige Skizzen nach dem eigenen Gesicht oder nach denen seiner nächsten Verwandten, sondern als Bilder komponierte und in sorgfältiger Ausführung gerundete Bildnisse, die von den Bestellern wohl für die Verteilung unter Freunde bestimmt waren. Immer gibt Rembrandt in diesen Porträts wenigstens einen Teil des Körpers,

um die Aktualität der Darstellung durch die Bewegung zu unterstützen, und immer ist die Person in einem bezeichnenden Moment ihrer gewohnheitsmässigen Tätigkeit dargestellt.

Der bildmässigen Absicht entspricht die feine, die Töne sorgfältig ausgleichende Technik. Im Gegensatze zu den früheren Werken tritt die eigentliche Radierung, die Arbeit des Ätzwassers in den Hintergrund, sie gibt oft kaum mehr als die Vorzeichnung. Es ist wesentlich die unmittelbar das Kupfer selber furchende Schneidenadel, die alle Formen modelliert und durch Häufung feiner Kreuz- und Querschraffierungen in den tiefen Schatten jene viel bewunderte sammetartige Schwärze erzeugt. Schon die Verkündigung an die Hirten und der Tod Mariae sind so behandelt, besonders sauber ausgeglichen sind aber, wie die gemalten Bildnisse dieser Jahre, auch die radierten durchgeführt. Aus dem Jahre 1634 stammen das Bildnis des Janus Sylvius (B. 266) sowie wohl auch die Selbstbildnisse mit dem Federbusch (B. 23) und mit dem Säbel (B. 18). Die folgenden Jahre bringen den Jan Uytenbogaert (B. 279), die sogenannte Judenbraut (1635, B. 340), den Samuel Manasse Ben Israel (B. 269), das reizende Doppelbildnis des Künstlers mit seiner Gattin (1636, B. 19) und eine Reihe von Selbstbildnissen, unter denen das „mit dem aufgelehnten Arm" (1639, B. 21) das formvollendetste und abgerundeteste ist. Als der Höhepunkt dieser Richtung und dieser Zeit sei noch das Bildnis des Predigers Cornelis Claesz Anslo (1641, B. 271) dem eingehenden Studium empfohlen.

Mit den vierziger Jahren wendet Rembrandt sein Interesse einem neuen Stoffgebiete, der Landschaft zu. Die 27 oder 28 Landschaftsradierungen, die ihm mit Sicherheit zugeschrieben werden können, sind, soweit datiert, alle in den Jahren 1641 bis 1652 entstanden. Wie Herkules Seghers, der als sein bedeutendster unmittelbarer Vorläufer schon hervorgehoben worden ist, entwickelt Rembrandt seine Landschaftsbilder in die Tiefe. Er öffnet den Blick auf die weiten, fast formlosen, melancholischen Dünenflächen seiner Heimat. Aber er geht schon in seinen ersten Skizzen weit über Seghers hinaus, nicht nur in der Schärfe der Beobachtung und in der Vollendung der Tonabstufungen in der Ferne, sondern auch in der Kunst der Komposition. Mögen auch seine Landschaften, die so natürlich einfach scheinen, wirklich nur einen Ausschnitt der Natur wiedergeben, so ist doch der Rahmen, durch den er gesehen ist, mit tiefstem Verständnis für die Stimmung an seine Stelle gerückt. Höcht kunstvoll ist vor allem die Entfernung des Beobachtungsstandpunktes gewählt; fast

immer der Horizont sehr tief genommen, so dass die hohe Luft einen breiten Raum für die atmosphärischen Schilderungen, in denen Rembrandts Meisterschaft unvergleichlich ist, lässt. Der nahe Vordergrund, der bei Seghers durch das Missverhältnis zum Entfernten oft störend wirkt, ist dem Blick verdeckt, der schnell in die weite, dunstige Ferne geführt wird.

Die frühest datierten Blätter stammen aus dem Jahre 1641, z. B. die Mühle (B. 233); die Ansicht von Amsterdam (B. 210) wird sogar in das vorher-



Rembrandt. Die Landschaft mit den beiden Schwänen. B. 235.

gehende Jahr gesetzt. Gleich einfach und leicht, mit dem denkbar geringsten Aufwande von Mitteln, sind andere Radierungen ausgeführt, wie der Omval (1645, B. 209), die Six-Brücke (1645, B. 208), das Landgut des Goldwägers (1651, B. 212), die Landschaft mit den beiden Schwänen (B. 235, s. Abb.). Nur wenige Blätter sind eingehender durchgeführt, vor allem die berühmte Landschaft mit den drei Bäumen (1643, B. 212), eine der ergreifendsten Naturschilderungen, in denen je ein Künstler seine Seelenstimmung, ja man kann sagen seine Lebensanschauung offenbart hat. Den Kampf des Sonnenlichtes mit den dunklen Schatten des abziehenden Gewitters, die Feuchtigkeit

der Atmosphäre, die von der Wärme und vom Winde in Bewegung gebracht und zersetzt wird, den warmen Glanz der Lichtstrahlen, die zwischen die tiefsten Schatten hineindringen, hat die reichste Palette nie farbiger geschildert als es hier die Nadel nur durch die kunstvolle Gegenüberstellung der starken Beleuchtungsgegensätze und durch die Zartheit der Übergänge vermocht hat.

Die feine Durchbildung der Töne ist hier schon wesentlich durch ganz freie, in den Schatten eng gedrängte Arbeit der kalten Nadel und durch hauchartige Linienzeichnung in den hellen Teilen erreicht. Für jede Art der Form ist das System der Umrissbildung und der Schraffierung ein anderes, ein Reichtum, der jeder auch nur annähernden Charakterisierung der Technik durch Worte spottet. Wichtig ist, dass Rembrandt, besonders in den Landschaften den Grat, die in den rauhen Rändern der tief eingegrabenen Linienfurchen der Schneidenadel haftende Farbe, stark mitwirken lässt, obwohl dieser Effekt schon nach einer kleinen Anzahl von Abdrücken verschwindet. Nur die Abzüge von den ersten Zuständen der Platten können deshalb als originale Arbeiten des Meisters angesehen werden. Die Platten sind, so weit sie sich erhalten hatten, später von geschickten Künstlern aufgearbeitet worden. Bei welchem Zustande der Platte Rembrandts Arbeit aufhört und die anderer beginnt, ist freilich in vielen Fällen äusserst schwer zu bestimmen, ebenso wie die Meinungen über die Authentizität vieler Blätter sehr geteilt sind.

Auch aus anderen Darstellungskreisen bringt gerade dieses Jahrzehnt, die Zeit der vollen Reife und der equilibrierten Kraft des Künstlers, seine sorgfältigst ausgeführten Meisterwerke. Vor allem das sogenannte Hundertguldenblatt, Christus die Kranken heilend (B. 74), das man in das Jahr 1649 setzt. Es wird mit Recht als eines der Hauptwerke des Radierers Rembrandt angesehen und kann an Bedeutung und in seiner Stellung in der künstlerischen Entwickelung des Meisters am besten der „Nachtwache" an die Seite gesetzt werden. Das „farbige Helldunkel", das die Gemälde dieser Epoche charakterisiert, tritt auch in den Radierungen als herrschende Tendenz hervor. Auf äussere Kennzeichnung des Raumes verzichtet er nun fast ganz und komponiert nur durch die kunstvolle Ausbreitung des Lichtstromes, der scharf von einer Seite einfallend in das Dunkel des Raumes dringt und die einzelnen Gestalten in reizvollster Mannigfaltigkeit nach ihrer Bedeutung hervortreten lässt. Geheimnisvoll unbestimmt bleibt die Quelle des Lichtes wie der Raum selber. Diese Phantastik versetzt den Beschauer in eine ernste, erwartungsvolle Stimmung und lässt ihn dem Vorgange mit Sammlung folgen. Dann lösen sich aus dem Dunkel die einzelnen

Gestalten, deren jede ein Menschenleben erzählt, jede in ihrer Beschränktheit ein echter Typus. Diesem Meisterwerke lässt sich selbst unter Rembrandts eigenen Radierungen, ausser der Landschaft mit den drei Bäumen, nichts an Geschlossenheit und Tiefe der Wirkung an die Seite stellen, selbst nicht gegenständlich und in der technischen Ausführung ähnliche Blätter wie die wenig spätere Predigt Christi (B. 67, la petite tombe genannt).

Den radierten Porträts dieser Zeit gibt die farbige Behandlung des Lichtes, das in starkem, hellem Strome die glänzenden Tiefen durchbricht und warm und weich in die Schattentöne hineinspielt, einen im hohen Grade bildmässigen Charakter. Rembrandt zeigt die Personen jetzt auch meist bis zu den Knieen oder gar in ganzer Figur. Der Arzt Ephraim Bonus (B. 278), ein rührendes Bild menschlicher Anteilnahme, der Maler Jan Asselyn (B. 277), ein Typus frischen, künstlerischen Selbstbewusstseins und der aristokratisch vornehme Bürgermeister Jan Six (B. 285) sind alle drei im Jahre 1647 entstanden. Den Höhepunkt seiner Kunst, das radierte Porträt zum Gemälde zu runden, bezeichnet das ernste Selbstbildnis von 1648 (B. 22, s. Abb.), in dem der schärfste und tiefste Beobachter sich selber bei der Arbeit beobachtet zu haben scheint.

Das letzte Jahrzehnt in Rembrandts Tätigkeit als Radierer erhält sein Gepräge durch die Steigerung der geheimnisvoll phantastischen Stimmung zur übernatürlichen Vision von erschütternder Furchtbarkeit, durch die höchste Vereinfachung der Motive und der Raumschilderung und die grösste Beschränkung der technischen Mittel. In den beiden charakteristischen Hauptwerken dieser Zeit, in der Kreuzigung von 1653 (die „drei Kreuze“ B. 78) und im Ecce homo von 1655 (B. 76), Blättern grössten Formates, ist die Behandlung der Platte fast eine gewaltsame. Wie es scheint, ohne jede Vorätzung sind die Linien wie in höchster Erregung mit gewaltigem Aufwande materieller Kraft in das Kupfer eingerissen. Unfassbar scheint die Bestimmtheit der künstlerischen Vorstellung und die Sicherheit der Hand, die eine solche technische Behandlung voraussetzt. Die volle Breite und Freiheit der Federzeichnung ist hier zum ersten Male in dieser monumentalen Ausdrucksform erreicht, ihre Wirkung durch den Glanz der Druckfarbe, durch die sammetartig tiefen Töne des Grates weit übertroffen. Man hat gemeint, Rembrandt habe mit dieser Verwertung des Grates die Wirkung der damals erfundenen Schabkunst nachahmen wollen. Er hat jedenfalls mit seiner kühnen Konzentration der Töne auch das Effektvollste, was jene Technik hervorgebracht hat, unendlich weit hinter sich gelassen.



Rembrandt, Selbstbildnis. B. 22. II.

Rembrandt verbindet in diesen und verwandten Darstellungen aus der Bibel, wie in der Geburt Christi (B. 45), im Triumph des Mordachai (B. 40), in der Grablegung (1652 oder 1654, B. 86), Petrus und Johannes an der



Rembrandt. Die Opferung Isaaks. B. 35.

Pforte des Tempels (1659, B. 94), dem Faust (B. 270), der Opferung Isaaks (1655, B. 35 s. Abb.), die andeutende Umrissskizzierung mit der flächenhaften Behandlung in tiefsten Schattentönen. Mit der feinen, hellen Linienradierung

seiner frühesten Arbeiten hat diese Art der Formengestaltung durch wenige, flüchtige Striche der Schneidenadel nichts mehr gemein, sie dient auch nur, um gegen das Dunkel die grell beleuchteten Gestalten hervortreten zu lassen, so unbestimmt und nur in den Formenmassen und in einzelnen scharfen Umrissen erkennbar, wie man die Körper bei plötzlicher starker Belichtung oder im schärfsten Sonnenlichte sieht. Die Striche in den nur skizzierten Teilen sind dick und starr, in der Schraffierung eng und massig, sie verdichten sich oft zum tiefsten Dunkel, das die ganze Fläche bedeckt und nur durch einzelne kleine, scharf beleuchtete Flecke die Formen der Gestalten und Gegenstände kenntlich werden lässt, wie in der Darbringung im Tempel (B. 50), in der Kreuzabnahme (1654, B. 83) und im Christus in Gethsemane (1657 oder noch später, B. 75 s. Abb.).



Rembrandt. Christus in Gethsemane. B. 75.

Gegen das Ende der fünfziger Jahre scheint Rembrandt immer seltener zur Radiernadel gegriffen zu haben. Ausser jenen grossen biblischen Darstellungen und einzelnen Studien nach nackten Gestalten (s. Abb.), besonders von Frauen, in denen er Beobachtungen von scharfen Lichtwirkungen auf dem Fleische festhalten wollte, sind es nur noch einige Bildnisse von Freunden und Bekannten, die ihn beschäftigen. Zu der fein durchführenden und weich ausgleichenden

Technik in den Bildnissen der vierziger Jahre steht die düstere, herbe, fast harte Behandlung seiner spätesten Werke dieser Gattung in einem gewissen Gegensatze. Das Licht dringt in so scharfen Strahlen in das Dunkel der Innenräume, dass die farbigen Mitteltöne kaum zur Geltung kommen können. Wenn auch naturgemäss weniger auffallend als in den freien Erfindungen, so bestimmt doch auch hier die tief melancholische Stimmung des geistig und gesellschaftlich vereinsamten Künstlers, sein Zug zum Tragischen die Auffassung.

Ein besonderes, persönliches Interesse erregen die Bildnisse des alten und des jungen Haaring von 1655 (B. 274 und 275), zweier Beamten der Insolventenkammer zu Amsterdam, denen Rembrandt sich gewiss für ihre rücksichtsvolle Behandlung während seines Bankerotts verpflichtet fühlte. Auch der Kunsthändler Abraham Francen (B. 273), den er in seinem Kabinett bei der Betrachtung eines Kunstblattes dargestellt hat, und der Goldschmied Jan Lutma (1656, B. 276) gehörten ohne Zweifel zu dem kleinen Kreise seiner Getreuen. Weniger sympathisch berührt das Porträt des schulmeisterlich selbstbewussten Schreibmeisters Lieven van Coppenol (B. 283), der grösste Bildnisstich Rembrandts. Wahrscheinlich verdankt auch das Bildnis des Arztes Arnoldus Tholinx (B. 284) freundschaftlichen Beziehungen seine Entstehung.

Die letzte datierte Radierung Rembrandts ist die sogenannte Frau mit dem Pfeil von 1661 (B. 202), eine sitzende nackte Frau, die einen Vorhang so zuhält, dass nur ein schmaler Streifen scharfen Lichtes, den man für einen Pfeil angesehen hat, in den Raum hineindringt. Man hat bisher geglaubt, dass der grosse Meister in seinen letzten Jahren nichts mehr radiert habe; es schien, dass er schon mit seinen letzten datierten Werken an der Grenze des Erreichbaren angelangt wäre. Neuerdings gefundene Urkunden belehren uns jedoch, dass er Nadel und Grabstichel bis zu seinem Tode nicht aus der Hand gelegt hat. Die Chronologie der spätesten Radierungen Rembrandts wird danach vielleicht zu berichtigen sein.

Ein so gewaltiger Genius, der deutlich den höchsten Höhepunkt einer langen Entwickelungsreihe bezeichnet, konnte keinen Nachfolger, nur Nachahmer haben. Rembrandts Einfluss wird durchaus nicht allgemein herrschend. Die holländischen Spezialisten pflügen, fast unbekümmert um den immer mehr vereinsamten Meister, ihre Furche weiter. Selbst von seinen Schülern kehren sich die meisten bald von ihm ab, um gewinnverheissenderen Bahnen zu folgen. Wie als Maler scheint er auch als Radierer vornehmlich, ja vielleicht ausschliesslich in den dreissiger und vierziger Jahren Schule gemacht zu haben. Nicht nur



Rembrandt. Männlicher Akt, sitzend. B. 193.

macht sich nur in dieser Zeit die Hilfe von Schülern in einzelnen Werken bemerkbar, auch der Stil der Arbeiten seiner bekannten Schüler beweist, dass ihre Lehrzeit bei Rembrandt in diese Epoche fallen muss. Seine Typen, seine Art, Orientalisches und Phantastisches mit der Alltagswirklichkeit zu mischen, die Effekte seiner Beleuchtungskunst hat man nachzuahmen gewusst, der Technik seiner späten Radierungen hat keiner zu folgen vermocht oder auch nur versucht.

Rembrandts treuester Schüler und Nachahmer ist Ferdinand Bol (1616—1680), der, wie andere Künstler dieser Gruppe, dem Meister bei der Ausarbeitung grösserer Platten an die Hand gegangen zu sein scheint. In seinen eigenen Werken, zu denen auch manche früher Rembrandt selber zugeschriebenen Blätter zu rechnen sein werden, ahmt er die feine, vertriebene Technik seines Lehrers aus den vierziger Jahren mit grossem Erfolg nach. Seine Charakteristik und seine Formengebung sind höchst ansprechend und empfindungsvoll, aber, im Vergleich zu Rembrandt, etwas oberflächlich und süsslich. Er arbeitet mit Ätzung und Schneidenadel mit starker Gratwirkung sehr zart und fein, aber allzu dünn und unruhig, so dass seinen Formen die Festigkeit und den Tönen des Helldunkels die Geschlossenheit fehlt. Besonders sympathisch wirken Bols Studienköpfe und Einzelgestalten, wie der h. Hieronymus (B. 6) voll gesammelter Beschaulichkeit oder der Philosoph (B. 516), viel weniger seine grösseren Kompositionen wie das Opfer Abrahams (B. 1) u. a.

Eine viel derbere Natur ist Jan Joris van Vliet (tätig um 1631—1635), der nur als Radierer, nicht wie Bol und andere auch als Maler bekannt ist. Seine Formgebung ist etwas grob und plump, dabei sehr weichlich, aber nicht ohne Kraft der Charakteristik und der Bewegungen. Seine Typen sind meist ziemlich roh, fast karikiert, der Beleuchtung weiss er geschickt starke und originelle Effekte abzugewinnen. Er benutzt zur Verstärkung der Schatten sehr ausgiebig den Grabstichel. Van Vliet hat nach Rembrandts Zeichnungen und nach eigener Erfindung 92 Blätter gestochen, unter denen eine Passionsfolge, derb allegorische und sittenbildliche Darstellungen, wie die Sinne, die Beschäftigungen der Handwerker und einzelne Heiligengestalten, wie der h. Hieronymus (B. 13) hervorragen. Er scheint an Rembrandts frühen Stichen, besonders an der Kreuzabnahme und am Ecce homo (B. 77) stark beteiligt zu sein.

Jan Livens (1607—1674) ist nicht eigentlich Rembrandts Schüler gewesen, muss sich aber wesentlich an seinen Werken gebildet haben. Er benutzt die gleichen Modelle wie der Meister und kopiert gelegentlich auch

einzelne Typen aus dessen Werken. In seiner Technik ist er vielseitig und wechselnd. Seine Bildnisse führt er oft fast ganz in linearer, regelmässiger Grabstichelarbeit durch, z. B. die Bildnisse des Vondeel (B. 56), des Daniel Heinsius (B. 57), und des Ephraim Bonus (B. 55). Er hat 1634 bis 1642 in Antwerpen gearbeitet, wo man, wie wir gesehen haben, den Grabstichel bevorzugte. In zahlreichen anderen Blättern schliesst er sich ganz der Rembrandtschen Manier an. Das Fleisch und die Gewänder modelliert er hier gern in einer weichlichen Punktiermanier und sucht überhaupt die Formen und Töne zart ineinander übergehen zu lassen. In ganz hellen Tönen ist die originelle und wirkungsvolle Erweckung des Lazarus (B. 3) gehalten, ebenso wie die leicht und geistreich skizzierten Studienköpfe, dagegen ist der h. Hieronymus (B. 5) breit und schwer mit tiefen Schatten ausgeführt.

Livens ist der einzige Künstler der Rembrandtgruppe, der in Holz geschnitten oder wenigstens für den Holzschnitt gezeichnet hat. Seine Bildnisse (s. Abb.) und Studienköpfe in Holzschnitt sind mit grosser Meisterschaft und Freiheit ganz dem Charakter des Materials entsprechend mit scharfen, eckigen Schnitten ausgeführt. Den schwarzen, stehenbleibenden Flächen weiss er durch Herausarbeiten der Lichter oft eine höchst pikante, farbige Stofflichkeit zu geben. Er benutzt auch öfters eine farbige Tonplatte mit ausgesparten Lichtern als Untergrund für die Linienzeichnung. Als eine Arbeit Livens' wird jetzt fast allgemein auch der kleine Holzschnitt, der Philosoph mit der Sanduhr, angesehen, der nach der Tradition bisher Rembrandt (B. 318) zugeschrieben worden ist. Neben Livens verdienen nur noch der Maler und Architekt Paulus Moreelse (Utrecht 1571—1638), der 1612 zwei hübsche Holzschnitte mit Tonplatten-Unterdruck, Lucretia und Amor mit zwei Frauen tanzend, in flüchtigem italienischen Zeichnungsstil ausgeführt hat, und Dirck de Bray (geb. in Haarlem, gest. 1680), der sich in den wenigen von ihm bekannten Blättern, z. B. in dem guten Bildnis seines Vaters Salomon, dem Stil Livens' nähert, als Vertreter des künstlerischen Holzschnittes in Holland Erwähnung. Sonst hat die Holzschneidekunst in dieser Zeit auch hier nur handwerksmässig schwache Illustrationen und Ornamente für die Buchausstattung hervorgebracht.

Eine Reihe von Rembrandtnachahmern, die sich nur gelegentlich in der Radiertechnik versucht haben, mögen nur kurz erwähnt werden, besonders die geschätzten Maler Salomon Koninck (1609—1656), Leonard Bramer (1596—1660), Gerbrandt van Eeckhout (1621—1674), Pieter de

Grebber (1590—1656) und Samuel van Hooghstraeten (1627—78). Dem feinen Landschafter, Philips Koninck (1619—1688), von dem keine sichere Arbeit in dieser Technik bekannt ist, hat man vermutungsweise einige



Jan Livens. Bildnis. B. 61.

bisher als Werke Rembrandts angesehene Landschaftsradierungen zugeschrieben. Nur als Radierer sind C. A. Renesse (tätig 1649—1670), und Rodermont (tätig 1640—1660) bekannt, die es dem grossen Meister in einer Reihe sehr manieriert gezeichneter und mit affektierter Flüchtigkeit ausgeführter Blätter

nachzutun suchen. Wertvoller sind nur einige Bildnisse von Renesse, besonders das des Ludwig a Renesse. Ganz für sich steht Janus Lutma (1609 bis nach 1681) mit seiner eigentümlichen, an Giulio Campagnola erinnernden Punktiertechnik, dem „opus mallei", wie er selber sie nennt. Ausser Ornamenten und anderen Darstellungen hat er einige Bildnisse, wie die des Vondelius und seines Vaters, des berühmten Goldschmiedes, in dieser zarten, aber etwas weichlichen Manier ausgeführt.

Es kann nicht Wunder nehmen, dass nach so gewaltigen Leistungen, wie sie die niederländische Kunst des XVII. Jahrhunderts aufzuweisen hat, eine Zeit der Erschlaffung eintrat. Die niederländische Graphik des XVIII. Jahrhunderts ist, wie die Malerei dieser Zeit, nur ein schwacher Nachklang der grossen Vergangenheit. Keine selbständige Erscheinung fesselt unseren Blick, die wenigen besseren Kräfte leben von den Anregungen der älteren Kunst oder wenden sich der Nachahmung französischer Formen zu. Unter den Kupferstechern hat sich nur Jacob Houbraken (1698—1789) eine mehr als lokale Bedeutung errungen. Er schliesst sich in der Auffassung und in der Technik seiner Bildnisse mehr als an die älteren Holländer den Franzosen, besonders Edelinck an. Unter den 700 Bildnissen, die er gestochen hat, ist viel Handwerksware, jedoch auch eine Reihe vorzüglicher Werke von grösster Sauberkeit und Glätte der Technik, aber pedantischer und schwächlicher in der Linienstruktur als die Edelincks. Die Personen sind mehr vorteilhaft als charakteristisch in eleganter Pose und in sonntäglich freundlicher Stimmung dargestellt. Neben Houbraken sind höchstens noch Peter Tanjé (1706—60), der unter anderem mehrere gute Stiche nach Cornelis Troosts Sittenbildern ausgeführt hat, Simon Fokke (1712—1784) und Jan Punt (1711—1779) zu nennen.

Auch die holländische Radierung hat im XVIII. Jahrhundert nur vereinzelte Nachzügler aufzuweisen. Mit den Bildnissen Carle de Moors (1656—1738), der einzigen Radierung Willem van Mieris' (1662—1747), Jacob de Wits (1695—1754) Puttenkompositionen in Rubens' Manier, Hendrik Kobells (1751—1782) Marinen, Jan Kobells (1779—1814) und W. Joh. van Troostwyks (1782—1810) Tierdarstellungen im Geschmacke Van der Veldes, Potters und Dujardins sind die hervorragenderen Erscheinungen aufgezählt. Die Leistungen der Holländer in der Schabkunst sollen bei der zusammenfassenden Betrachtung dieser Technik Erwähnung finden.



Simone Cantarini. Heilige Familie.

DER KUPFERSTICH IN ITALIEN.



ITALIEN und seine Kunst bleiben auch im XVII. Jahrhundert eine Quelle der Anregung für die Künstler anderer Nationen. Es ist nun aber mehr die Natur des Landes, sein Leben und seine Kultur, in der Kunst die Werke der vergangenen Blütezeit, die den fremden Künstler anziehen, als die in erbittertem Kampfe um Geld und Ruhm miteinander ringenden künstlerischen Grössen der Gegenwart. Neue, grosse Ideen kommen in der Kunst Italiens nicht mehr zum Ausdruck. Die naturalistische Bewegung, die von Caravaggio ausgeht, ist nur eine, wenn auch noch so bedeutungsvolle Episode, nicht der Beginn einer neuen Epoche der Entwickelung. Sie ist eine Parallelerscheinung des Kampfes für die unbeschränkte Freiheit der Naturschilderung gegen klassizistische Formeln, der nur in Holland bis zum vollständigen Siege durchgefochten worden ist. Dort konnte diese Bewegung leicht an die Tradition des XV. Jahrhunderts wieder

anknüpfen und auf dem neuerkämpften Boden nationaler Geistesselbständigkeit festen Fuss fassen. In Italien war die Macht der klassischen Überlieferung zu gross, um von den einseitigen Bestrebungen einzelner Stürmer überwunden werden zu können. Es gab in dem zerrissenen, halb von Fremden beherrschten Lande keine starke geistige Regung, die mit der bildenden Kunst in unmittelbare Beziehung hätte treten können. Alle frischen Kräfte kamen allein der Musik und den wissenschaftlichen Studien, besonders der Naturforschung zugute. So bewegt sich die italienische Kunst des XVII. Jahrhunderts im wesentlichen in den alten Geleisen des Eklektizismus und unter dem Einflusse der religiösen Gegenreform und wird von den naturalistischen Bestrebungen einheimischer und fremder Künstler nur, und zwar wesentlich malerisch, angeregt, aber nicht in ihrem Wesen berührt.

Die graphischen Künste, denen nur der Überschuss an künstlerischer Gestaltungskraft, der in monumentalen Formen nicht Ausdruck finden kann, zugute kommt, hatten unter dieser Stagnation am meisten zu leiden. An einer Fülle von einzelnen interessanten und eigenartigen Leistungen fehlt es nicht, aber sie stehen fast zusammenhangslos nebeneinander, mehr der Laune des einzelnen Künstlers als einem tieferen, populären Bedürfnisse entsprungen. Ein grosser Teil der bedeutenden Maler hat sich gelegentlich in der Radierung versucht, aber nur sehr wenige haben eine grössere Anzahl von Arbeiten ausgeführt, keiner hat mit bedeutenden Werken oder mit technischen Neuerungen stilbildend in die Entwickelung eingegriffen.

Es ist ausschliesslich die bequeme Radierung mit einfachen geätzten Linien ohne viel Arbeit der Schneidenadel oder des Stichels, die von den Malern geübt wird. Die Grabstichelkunst tritt ganz in den Hintergrund und auch der Holzschnitt ist nun fast vollständig der Radierung zum Opfer gefallen.

Die Schule der Carracci behauptet auch im XVII. Jahrhundert in Italien die Vorherrschaft. Sie setzt auch in der Graphik die Tradition der Werkstatt fort, beschränkt sich aber fast ausschliesslich auf die Pflege der Radierung. Der erste Maler-Radierer, der nach den Schulgründern die alten Formen wieder neu zu beleben weiss, ist ihr bedeutendster Nachfolger Guido Reni (Bologna 1575—1642). Seine anmutige Art, religiösen und antikisierenden Idealismus, die „dolcezza", die er besonders erstrebt, mit frischen Zügen aus dem Leben zu mischen, seine leicht zeichnerische, aber doch in den Schatten scharf pointierende Führung der Nadel wird tonangebend über den Kreis seiner

zahlreichen Schüler hinaus. Grossen Reiz gibt er seinen idyllischen Madonnen und heiligen Familien durch die lebendigen und liebenswürdigen Kinder-



Guido Reni. Madonna mit dem Kinde.
Wenig verkleinert.

gestalten. Die Darstellung von Kindern bildet die anziehendste Seite seiner Kunst. Mehrfach hat er den Christusknaben im Spiel mit dem kleinen Johannes dargestellt (B. 12, 13); die Gruppe der drei Putten, die ein Brett mit Gläsern tragen (B. 18), gehört zu seinen gelungensten Radierungen. Die liebens-

würdige Gestalt der Madonna, die das schlafende Kind an sich drückt, ist sehr geschmackvoll in das Rund komponiert (B. 4, s. Abb.). Ähnlichen Charakters ist die Madonna mit dem Kinde, dem der Johannesknabe den Fuss küsst (B. 6, 7). In anderen Darstellungen (B. 8—11) hat er diese Gruppe zu einer heiligen Familie erweitert, über die zwei schwebende Engel Blumen streuen. Correggio, der ja im Kunstprogramm der Carracci eine grosse Bedeutung hatte, wirkt auch in Renis Madonnen stark nach. Sie haben seine Sensibilität und Grazie, aber mehr Damenhaftes, nichts quattrocentistisch Kräftiges, aber auch nichts Göttliches. Es ist das Ideal der Frau, das die verfeinerte Körperpflege und die geistige Bildung der Renaissance geschaffen hatte. Ebensowenig wie in das struktive Wesen der Form dringt Renis Kunst in das Gefühlsleben tiefer ein als die äussere Kennzeichnung der Affekte es erfordert.

Wo Reni über die Zeichnung mit einfachen, gleich starken Strichen zur freien, malerischen Behandlung der Linien übergeht, lässt ihn sein technisches Können im Stich. In der Madonna (B. 3) wirkt die flächenhafte Behandlung mit gehäuften, tief geätzten Strichlagen unklar, in der Madonna mit den beiden Knaben (B. 7) ist der Gegensatz der starken Accente in den Schatten zum Gesamtton nicht gut abgewogen. In anderen Blättern sucht er, nicht besonders glücklich, durch starke Retuschen mit Nadel und Stichel die in der Ätzung nicht erreichten Effekte nachzuholen. In seinen malerischen Absichten geht er aber über die meisten seiner Nachfolger, die sich mit der einfachen Strichmanier oder mit der Nachahmung der Grabstichelarbeit begnügen, hinaus. Gerade jene Blätter, in denen er unmittelbar durch das Formen der einzelnen Linie farbige Werte auszudrücken sucht, haben trotz ihren technischen Mängeln einen grösseren Reiz als seine anderen Arbeiten.

Unter Renis zahlreichen Schülern und Nachahmern hat Simone Cantarini da Pesaro (1612—1648) die Radiernadel am eifrigsten und am gewandtesten gehandhabt. Er verzichtet auf technische Versuche und bewegt sich gegenständlich und stilistisch mit Geschick und Geschmack in den Kreisen seines Lehrers. Seine Formengebung ist süsslich und oberflächlich wie die fast aller seiner Zeitgenossen mit Ausnahme der Caravaggiogruppe, sie besitzt aber ihre eigene Grazie und eine ansprechende Frische des Ausdruckes. Cantarini hat eine Reihe von h. Familien (s. Abb. S. 398), Madonnen und Heiligen radiert, unter denen der h. Antonius, dem das Christkind erscheint (B. 25), wohl sein

gelungenstes Werk ist. Daneben hat er auch einige mythologische und allegorische Kompositionen mit der Nadel wiedergegeben.

Von anderen Schülern Renis, die meist nur wenige Blätter ausgeführt



Giov. Francesco Barbieri gen. Guercino. Der h. Antonius.

haben, sind zu nennen: Giov. Andrea Sirani (1610—1670), Elisabetta Sirani (tätig um 1938—1665), Girolamo Scarsella, Lorenzo Lolli, Lodovico Lana, Giacinto Gimignani, Lorenzo Pasinelli, Flaminio Torre und Domenico Maria Canuti. Sie alle arbeiten ebenso häufig nach

Vorbildern der Carracci und Renis wie nach eigenen Erfindungen, bringen aber wenig Abwechslung in das recht konventionelle Getriebe der Renischule. In den Stichen, die Giuseppe Maria Crespi (1665—1747), ein Schüler Canutis und Cignanis allein oder zusammen mit seinem Freunde Lodovico Mattioli (1662—1747) ausgeführt hat, pflanzt sich der bolognesische Stil der Radierung bis in das XVIII. Jahrhundert fort.

Von Renis bedeutenderen Studiengenossen haben sich weder Francesco Albani, dem man nur vermutungsweise ein Blatt zuschreibt, noch Domenichino mit der Radierung abgegeben. Nach Domenichino hat Francesco Rosa (um 1663) einige gross gedachte, technisch aber wenig gelungene Radierungen angefertigt. Auch Andrea Camassei, Francesco Cozza und Pietro del Pò gehören zu seinem Gefolge. Noch schmerzlicher lassen uns die beiden reizend feinen und temperamentvollen Blätter, die von Giov. Francesco Barbieri gen. Guercino (geb. in Cento 1590, gest. in Bologna 1666) erhalten sind, die wenig eindringende Teilnahme der wirklich bedeutenden Künstler jener Zeit für den Bilddruck empfinden. Ihre fieberhafte Arbeit an Riesenfresken und grossen Altarstücken nahm ihnen die Lust an so minutiöser und detaillierender Formenschilderung, wie sie der Kupferstich verlangt. Und doch zeigt Guercinos h. Antonius (s. Abb.), dass er für unsere Kunst mehr hätte sein können als ein anregendes zeichnerisches Vorbild. Wie Albani, Domenichino und andere überliess aber auch er die Verbreitung seiner Gemälde und Studien untergeordneten Kräften. Seine eigentümliche Zeichenweise mit weich anschwellenden und sich rundenden Schraffierungen, die alle derselben Richtung folgen, hat einen nicht unbedeutenden Einfluss auf die Technik seiner Stecher ausgeübt. Unter seinen zahlreichen Schülern und Nachahmern ist Giov. Battista Pasqualini (tätig um 1619—1630) sein eifrigster Interpret. Aber auch Claude Mellan scheint durch Guercino die Anregung zur Ausbildung seiner Technik erhalten zu haben. Als ein talentvoller und selbständiger Schüler Guercinos und Albanis verdient Pietro Francesco Mola hervorgehoben zu werden. Nicht ganz sicher ist der Schulzusammenhang Giuseppe Calettis (Cremona, Ferrara um 1600—1660) mit Guercino, dem er sich in seiner leichten und weichen Strichführung und, trotz seiner Nachahmung Tizians und Dossos, auch in den Formen nähert.

Wie wenig die Meister der bolognesischen Schule dem Kupferstich abzugewinnen wussten, zeigt besonders deutlich das Radierwerk Giovanni Lanfrancos (Parma 1580—1647 Rom), das zum grössten Teile aus, allerdings

mit viel Geschmack und Verständnis ausgeführten Nachbildungen nach Raffaels Loggienbildern besteht. Lanfranco wurde bei dieser Arbeit von Sisto Badalocchio (1561—1647), einem geschickten Schüler Annibale Carraccis, unterstützt, von dem auch noch einige andere, flüchtige Radierungen, z. B. nach Fresken Correggios bekannt sind. Bartolomeo Schidone (1583?—1616) hat nur eine h. Familie, ein Blättchen von feiner, correggesker Stimmung radiert. Giov. Francesco Grimaldi (Bologna 1606—1680?) variiert in seinen 57 Radierungen den Typus der carraccesken Landschaft in etwas eintönigen und derben Formen. Crescenzio Onofri (1613—1688, Rom, Florenz) verbindet in seinen Landschaften den Stil der Carracci mit dem seines Lehrers Gaspard Dughet. Schliesslich seien noch Domenico Maria und Giovanni Maria Viani und der fruchtbare und vielseitige, aber recht oberflächliche Giuseppe Maria Mitelli (Bologna 1634—1718) etwähnt.

Mit Oliviero Gatti (tätig um 1602—1628) dringt die Radierweise der Carraccischule in das venezianische Kunstgebiet ein. Er hat eine Reihe von Gemälden Pordenones gestochen und seinen Stil dem venezianischen angenähert. Noch deutlicher ist diese Verbindung von bolognesischer Technik mit venezianischen Formen bei Guercinos Mitschüler Odoardo Fialetti (Bologna 1573 bis 1638). Er zeigt sich von seiner besten Seite in den „Scherzi d'Amore", in seinen Friesen und Grottesken nach Polidoro und Zancarli, in seinen Kostümbildern und dergleichen. Seine Nadel gleitet, wenn auch etwas nachlässig geführt, leicht und lebhaft akzentuierend über die Formen. Fialetti hat auch, wie Palma giovine, ein Buch für den Zeichenunterricht (Venedig 1608) und andere illustrierte theoretische Werke über die Teile des menschlichen Körpers und über Regel, Maass und Symmetrie der Köpfe herausgegeben.

Der liebenswürdigste venezianische Radierer dieser Zeit ist Giulio Carpioni (Venedig 1611—1674 Verona), ein Schüler Alessandro Varotaris. Seine Manier erinnert an die Cantarinis, dessen Kompositionen er ebenso wie die Fialettis mehrfach benutzt hat. Seine Arbeiten sind aber geistreicher und farbiger als die Cantarinis, seine Strichführung breiter und freier. Besonders frisch und lebenslustig sind seine Kinderbacchanale (s. Abb.). Auch die Engel in den heiligen Darstellungen und die Putten in den mythologischen und allegorischen Bildern sind reizend natürlich, derb und drollig. In der temperamentvollen Lebendigkeit seiner leicht bewegten Gestalten voll Erregung, in dem dekorativ in die Höhe strebenden Aufbau seiner Kompositionen, in der lichten, farben-

reichen Tönung ist Carpioni ein nicht verächtlicher Vorläufer der genialen venezianischen Radierer des folgenden Jahrhunderts. Eine ähnlich helle, leichte und reiche Technik zeichnet die Arbeiten Giuseppe Diamantinis (1660—1722) aus, der als Lehrer der Rosalba Carriera noch ein besonderes Interesse beansprucht. Er wird zu den Nachahmern Salvator Rosas gezählt, seine weichen, runden Formen zeigen aber ganz venezianischen Charakter. Er lehnt sich an Tizian und Pordenone und in der Technik an Fialetti an.



Giulio Carpioni. Kinderbacchanal. Ausschnitt, wenig verkleinert.

Ein Radierer von starker Individualität ist aus der Genueser Malerschule hervorgegangen. Giovanni Benedetto Castiglione (Genua 1616—1670) ist einer von den wenigen italienischen Meistern, die von der Kunst ihrer grossen holländischen Zeitgenossen, vornehmlich Rembrandts, stärker berührt worden sind. Es ist allerdings nur eine Reihe von Studienköpfen bizarr-orientalischen Charakters, in denen der Italiener, der ebenfalls Bewohner einer grossen, von fremden Völkern viel besuchten Seestadt war, von dem Holländer unmittelbar beeinflusst scheint. Aber auch in seinen anderen Radierungen, deren über 70 bekannt sind, zeigte er sich Rembrandt verwandt in der Verbindung von

Phantastik mit Realismus und in der Beleuchtung durch grelles, meist künstliches Licht. In der Erweckung des Lazarus, in der Findung der Leichen der hh. Petrus und Paulus, in Gestalten wie Diogenes und Circe steigert er das Geheimnisvolle der Darstellung durch starke Kontraste der Beleuchtung. Mit



Giov. Benedetto Castiglione. Satyrszene. Ausschnitt.

feiner, spitziger Nadel sucht er die kritzlichen Striche seiner Zeichnung zusammenzuarbeiten. Die dunklen Schatten wirken oft etwas fleckig, die Lichtkomposition ist nicht gross und klar wie bei Rembrandt, aber seine Konzeption ist kühn und stimmungsvoll, seine Formgebung immer höchst geschickt und geschmackvoll. Castiglione, der eine besondere Vorliebe für Tiere hatte, sucht sie überall in grosser Zahl anzubringen, z. B. in der Arche Noahs, in Jacobs

Auszug, in der Flucht nach Ägypten. Während seine Zeichnung der menschlichen Formen und der Gewänder, wenn auch energisch, so doch meist eckig und gequält ist, gibt er die Tiere mit grösster Natürlichkeit wieder. Auch in der Landschaft besitzt er seltene Vorzüge und weiss sie geistreich zur Geltung zu bringen. Die halbtierischen Wesen, die er in seinen übermütigen Satyrszenen (s. Abb.) schildert, sind nicht wie die Menschen und die Haustiere nur Besucher in der Landschaft, sie scheinen hier in ihrem Heim und ganz mit der Natur verwoben. Castiglione hat eine Reihe von Drucken in ganz eigentümlicher Art hergestellt, indem er auf die Kupferplatte aufgetragene Tuschzeichnungen auf Papier abdruckte. Solche Drucke (Monotype genannt), die natürlich Unica sind und eigentlich also nicht als Werke der vervielfältigenden Kunst angesehen werden können, sozusagen indirekte Zeichnungen, haben in der Wirkung eine gewisse Ähnlichkeit mit der erst viel später erfundenen Aquatintamanier.

Ein wesentlich schwächerer Landsmann Castigliones ist Bartolomeo Biscaino (Genua 1632—1657), der ihm in seinen 40 sehr graziös und sicher gezeichneten Radierungen nahe verwandt ist, ihm aber weder in der Energie der Formgebung noch in poetischer Originalität oder in technischer Ausdrucksfähigkeit zu vergleichen ist. Neben Biscaino sind noch Francesco Amato mit seinem hübschen Christophorus und als Genuese von Geburt auch Giovanni Andrea Podestà, der einige Bacchanale, zum Teil nach Tizian, radiert hat, zu erwähnen.

Nur in Florenz und in Rom finden wir im XVII. Jahrhundert bedeutendere, selbsterfindende Künstler, die sich ausschliesslich dem Kupferstich widmen und grössere Folgen von Stichen ausführen. Antonio Tempesta (Florenz, 1555—1630) steht, nicht bloss zeitlich, noch mit einem Fusse im XVI. Jahrhundert. In seinem umfangreichen Werke von über 1500 Blättern überwiegt das gegenständliche Interesse sehr stark. Wie sein Lehrer Stradanus schafft er häufig Illustrationsserien mit und ohne Text. Er ist ein höchst erfindungsreiches, lebhaftes und leidenschaftliches Talent, zu Übertreibungen in Formen und Bewegungen geneigt. Seine sehr kräftigen und fleischigen Gestalten sind nicht frei von Manier und sein heroisches Pathos etwas schematisch. Über dem Feuer der lebhaften Schilderung, über der Fülle der Gestalten und Ornamente vernachlässigt er das Detail der Form und auch die Technik. Um die Arbeit leicht und schnell zu fördern, lässt er das Ätzwasser sehr stark wirken und arbeitet die breiten, seichten Furchen dann stark und grob mit dem Stichel

nach. Seine Blätter erhalten dadurch ein etwas rohes Aussehen, als ob die Ausführung mehr in Holzschnitt als in Kupferstich gedacht wäre.

Von der grossen Masse seiner Darstellungen mögen die Illustrationen zu Tasso und die zahlreichen Schlacht- und Jagdszenen hervorgehoben werden. In seiner Kompositionsweise ist Tempesta für eine Reihe seiner Landsleute und besonders auch für Jacques Callot vorbildlich geworden. Er pflegt die Gestalten des Vordergrundes im Verhältnis zum Umfange des Bildes sehr gross zu zeichnen und unmittelbar hinter dem vordersten Plan den weiten Hintergrund mit kleinen Figurengruppen beginnen zu lassen. Der Effekt dieser Art der Komposition ist etwas grob, unnatürlich und aufdringlich, aber schlagend und fesselnd.

Der bühnenmässige Charakter der Kompositionen Tempestas wird schon aus diesen Eigentümlichkeiten seines Stils dem Leser deutlich geworden sein. Die theatralischen Aufführungen, die im Leben des Florentiner Hofes eine grosse Rolle spielten, haben hier überhaupt die Kunst stark beeinflusst. Sie gewinnen für den Kupferstich im besonderen eine grössere Bedeutung durch den Architekten Giulio Parigi (Florenz, gest. 1635), den künstlerischen Leiter zahlreicher Feste und Schaustellungen des Mediceerhofes. In seinem Atelier wurden nicht nur die Arrangements, die Kostüme und die Dekorationen entworfen, sondern auch die Gruppenbildungen der Theaterszenen und Intermezzi, der Aufzüge und dergleichen durch den Kupferstich der Nachwelt überliefert.

Parigi selber scheint nur wenig gestochen zu haben, nur drei Radierungen können ihm mit Sicherheit zugeschrieben werden. Unter seiner Leitung aber arbeitete eine Reihe von Stechern, unter denen sich zeitweilig auch Callot befunden hat. Die Eindrücke, die der junge Franzose hier empfing, haben deutliche Spuren in seiner ganzen Tätigkeit und in der seiner Schüler hinterlassen. Ausser ihm und Giulios Sohn Alfonso Parigi (gest. 1656), der 13 Opernszenen gestochen hat, scheint Remigio Cantagallina (gest. 1630) der tüchtigste Gehilfe in dieser Stecherwerkstatt gewesen zu sein. Er geht von der Technik Tempestas aus, ist aber selber offenbar schon von Callot beeinflusst. In seinem Stil zeigt er noch deutlich die Florentiner Tradition der Zuccari und Vannis. Er zeichnet höchst manieriert, aber leicht und sicher. Zahlreiche Theaterszenen und Dekorationsstücke von seiner Hand sind erhalten. Ein anderer Schüler Parigis, Ercole Bazzicaluve (tätig um 1638—1641), scheint nur Amateur gewesen zu sein. Er hat im Geschmacke Callots und Cantagallinas etwa vierzig

Triumphwagen, Schlacht- und Jagdbilder, Landschaften, Marinen und Karikaturen ausgeführt. Einige „Caprici di varie figure“ in Callors Manier sind auch von Melchiore Gerardini bekannt.

Der anmutigste und fruchtbarste Radierer dieser Gruppe ist Stefano della Bella (Florenz 1610—1664), den man meist, aber mit Unrecht der französischen Schule zurechnet. Della Bella ist allerdings wesentlich von Calott beeinflusst und hat auch zehn Jahre in Paris zugebracht, er ist aber nicht nur von Geburt Italiener und den grössten Teil seines Lebens in Florenz tätig gewesen, er hat auch seine Ausbildung in der Heimat durch Cantagallina und Vanni erhalten nnd Callots Stil ganz selbständig nach italienischem Kunstgefühl umgestaltet. Seine Formgebung ist nicht so herbe und scharf kontrastierend wie die Callots, viel weicher und verschmolzener, allerdings aber auch viel weniger charakterisierend und geistvoll. Er modelliert mit dünnen, unregelmässig gleichlaufenden und in den Schatten verstärkten Linien und sucht, vergeblich, durch ganz feine Umrisse in den landschaftlichen Gründen den Duft der Fernen in den Stichen seines französischen Vorbildes nachzuahmen. Ihm fehlt die Energie der Schatten, die die hellen Gründe erst zurückweichend erscheinen lassen, und überhaupt die starke Originalität der Formgebung. Seine Gesichter sind fast immer leer, und die Formen nicht sehr scharf beobachtet. Seine Stärke liegt nicht in der Charakteristik sondern in seinem Reichtum an Erfindung und in der Grazie und geschmackvollen Leichtigkeit seiner Bildungen und seiner Ornamente. Sein Bestes gibt er daher in den zierlichen Gruppen ganz kleiner Gestalten auf kleinen Blättern oder in den Gründen der weiten Flächen grösserer Kompositionen. Denn auch er stuft die Pläne stark ab und zieht die Darstellungen in die Tiefe und in die Weite. Das ist, wie schon hervorgehoben, charakteristisch für die Landschaftsdarstellung dieser Zeit sowohl in Italien wie anderwärts.

Della Bella, der auch eine Unzahl von hübschen Zeichnungen hinterlassen hat, gibt das Viele und das Vielerlei, mit Gefälligkeit die Schaulust zu befriedigen. Man zählt über 1000 Radierungen von ihm auf. Zu seinen frühesten Arbeiten in Florenz gehören das Banket der Gesellschaft der „Piacevoli“ (1627) und die Festlichkeiten der Heiligsprechung des Andrea Corsini, dann in Rom (1633—1636) der Einzug des polnischen Gesandten und die Madonnen in Renis Manier. In Paris (1640—50) entstanden seine Hauptwerke, die Belagerungen von Arras und von La Rochelle, ganz in Callots Art komponiert,

die Illustrationen zu Valdors Triumph Louis' XIII. und die berühmte Ansicht des Pont neuf. Von einer Reise nach Holland brachte er Bilder der Örtlichkeiten dieses Landes heim, in Rom (1651—1654) fertigte er Radierungen nach antiken Bauwerken. Die Landschaft und die Tierwelt schildert er mit Vorliebe in seinen frei erfundenen Darstellungen, daneben Gestalten aus dem Volke, Kriegs- und Jagdszenen, Kostümfiguren u. dgl. (s. Abb.). Erwähnens-



Stefano della Bella. Im Hafen. Jombert 134, 1.

wert sind ausserdem die Satyrbacchanale, die Totentanzfolge und vor allem die zahlreichen ornamentalen Kompositionen. In seinen überaus reichen und leicht bewegten, allerdings auch wenig struktiven Kartuschen, Friesen und Leisten in Buchtiteln und in den Umrahmungen der von ihm gestochenen Bildnisse hat er einen eigenen, geschmackvollen Typus der Ornamentik geschaffen. Der phantasiereiche, graziöse Künstler verdiente wohl eine höhere Schätzung als ihm im allgemeinen zuteil wird.

Ausser einigen französischen Stechern, die seine Zeichnungen benutzen,

hat Della Bella kaum Nachahmer gefunden. Seiner Technik nähern sich die zahlreichen Radierungen, die Giovanni Battista Galestruzzi (Florenz 1618 bis nach 1661) nach Polidoros Friesen, nach antiken Bildwerken und geschnittenen Steinen ausgeführt hat.

Auch Pietro Testa (geb. in Lucca 1611 oder 1617, gest. in Rom 1650), mit dem wir zur römischen Schule übergehen, ist Toscaner von Geburt, er hat sich aber in Rom an Berrettini und Domenichino gebildet und ist auch dauernd dort ansässig gewesen. Er wird als ein melancholischer, trübsinniger Mann geschildert, der es zu keinem äusseren Erfolge bringen konnte, und der auch früh seinem Leben durch Selbstmord ein Ende gemacht hat. In seinen Werken mischt sich diese düstere Stimmung mit wildem Ungestüm des Ausdrucks und der Bewegungen, mit einem Hange zum Grausigen und zu dunklen Allegorien. Seine Gestalten sind, wenn auch outriert und manieriert, doch von einem starken inneren Feuer belebt. Er besitzt grosses Geschick in der wirksamen Verteilung der Massen und viel Formenverständnis. Testa ist ein interessanter Künstler, wie es scheint, ein ernster Geist, der an dem Bewusstsein eigener Unzulänglichkeit krankte.

Der Schwerpunkt seiner Tätigkeit liegt in der Zeichnung, die er mit dem grössten Eifer betrieb, und in seinen 39 Radierungen meist grösseren Formates, die selten und gesucht waren. Die eckigen Formen seiner überlangen Gestalten und die stark bewegte und gebrochene Gewandung gibt er durch leichte, in seinen verschiedenen Arbeiten mehr oder weniger feine, meist lange und hastige Parallelschraffierung wieder. Er gebraucht wenig Kreuzschraffierung, gewinnt aber doch oft wirksame Tiefe der Schatten. Sein eingehendes Studium der Antike beweisen seine Stiche, in denen antike Gegenstände, Formen und Kostüme vorherrschen. So ist auch die Geschichte des verlorenen Sohnes als eine Reihe von Szenen des römischen Lebens behandelt. Der grausig geschilderte Tod Catos, Achill die Leiche Hectors schleifend, Thetis, die den neugeborenen Achill in den Styx taucht, das Symposion der sieben Weisen Griechenlands u. a. m. zeigen, wie er voll Begeisterung die antike Welt sich lebendig zu machen sucht. In seinen uns fast unverständlichen Allegorien scheint er in eigner Weise den Gedanken seines grüblerischen Geistes befreienden Ausdruck geben zu wollen. Für uns haben manche Kompositionen besonderen Wert wegen ihrer gelungenen Lichtwirkungen, die er mit seiner sparsamen, leichten Strichführung zu erreichen versteht. Fast in Tiepolos Geist konzipiert ist z. B. die Madonna,

die mit dem Kinde, umgeben von Wolken und Engelsglorien, auf einer Treppe drei anbetenden Heiligen als Schutzgöttin gegen die Pest, deren Opfer am Boden liegen, erscheint.

Wie Testa kann auch Carlo Maratta (geb. 1625 in der Mark Ancona,



Carlo Maratta. Die Verkündigung. Obere Hälfte.

gest. Rom 1713) als Vertreter der römischen Schule angesehen werden. Er ist Schüler des Römers Andrea Sacchi, hat aber mehr noch von Raffael, den Carracci und Reni sich die damals beliebten Formeln angeeignet. Er handhabt sie mit grosser Geschicklichkeit und Leichtigkeit und weiss seinen Bildern und Stichen eine gefällige Glätte und ruhige Anmut der Formen zu geben, die ihm

grosse Beliebtheit und hohen Ruf erwarben. Er strebt nicht wie Pietro Testa die ausgefahrenen Bahnen des Zeitgeschmackes zu verlassen, erregt deshalb nirgends Anstoss, aber auch nie tiefere Anteilnahme. Er radiert ganz zeichnungsmässig mit freien, weiten, in den tiefen Schatten schräg gekreuzten Lagen gleichmässig und sicher gezogener Linien. Die Gegenstände seiner 14 Radierungen sind fast alle dem gewohnten Darstellungskreise der Geschichte Christi und der Madonna entlehnt (s. Abb.).

Unter den römischen Maler-Stechern dieser Zeit wäre hier noch Ottavio Leoni zu nennen. Als ein unmittelbarer Nachfolger Baroccis in der Technik ist er jedoch schon oben unter der Gefolgschaft dieses Meisters aufgeführt worden.

Ein eigenes, weites Feld ihrer Tätigkeit hatten die römischen Stecher schon seit Marcantons Zeiten in der Reproduktion der antiken Bau- und Bildwerke ihrer Stadt gefunden. Im XVI. Jahrhundert hatten sich, wie wir gesehen haben, zahlreiche Stecherwerkstätten und Verleger diesem Kunstzweige gewidmet. In der Zeit, die uns hier beschäftigt, ist Pietro Santo Bartoli (1635—1700), der „Antiquar" des Papstes und der Königin Christine von Schweden, der Hauptvertreter dieser archäologischen Richtung des römischen Kupferstiches. Er hat seine Aufgabe, die immer mehr verfallenden Reste römischer Kunst der Nachwelt in getreuen Abbildern zu überliefern, in weitem und wissenschaftlichem Sinne aufgefasst. Er bietet nicht mehr, wie seine Vorgänger im XVI. Jahrhundert, nur einzelne, besonders interessante Monumente, sondern sucht die grossen Bauwerke mit architektonischer und archäologischer Genauigkeit — soweit sein manieriertes Stilgefühl das zulässt — in allen ihren Teilen wiederzugeben, oder bestimmte Gattungen von Werken in möglichster Vollständigkeit zusammenzustellen. So hat er in grossen Folgen die Reliefs der antoninischen und der trajanischen Säule, die Bilder des vatikanischen Virgilcodex, die Gemmen des Museum Odescalcum, die Serien der „Sepolcri", der „Pitture", der „Admiranda veteris sculpturae vestigia" und vieles andere herausgegeben. Von modernen Kunstwerken bevorzugt er die der Antike nachgeahmten reliefartigen Frieskompositionen Raffaels, Perinos del Vaga und besonders Polidoros. Dem Zwecke seiner Arbeit gemäss wählt er eine schnell fördernde, leicht, aber mit regelmässiger Linienführung zeichnende Radiertechnik, die ohne malerische Prätensionen, den Umriss und die Einzelheiten scharf hervorhebend, die Formen des Reliefs flächenhaft wiedergibt.

In ganz ähnlicher, aber etwas mehr virtuoser und malerischer Technik arbeiten Pietro Aquila aus Marsala und sein Neffe Francesco Faraone Aquila (tätig 1690—1740). Pietro widmete seine Stiche nach Raffaels Loggienbildern 1674 der Königin Christine von Schweden und reproduzierte eine Reihe von Gemälden der Carracci, Berrettinis, Lanfrancos und besonders



Michelangelo Merisi da Caravaggio. Die Verleugnung Petri.

Marattas. Auch einige eigene Kompositionen hat er herausgegeben.

Wie Pietro Santo Bartoli von den Resten des antiken Rom, so hat der Lombarde Giovanni Battista Falda (tätig in Rom 1669—1691) in seinen zahlreichen Stichen von der modernen Stadt ein Bild zu geben gesucht. Er schildert in einer Folge die künstlerisch ausgestalteten Brunnen, in anderen die Gärten und die hervorragendsten Gebäude der päpstlichen Residenz. Auch einen grossen Plan der Stadt mit allen Gebäuden und Monumenten in halb

landkarten- und halb vedutenartiger Ansicht hat er gestochen. In Faldas Radierungen kommt dann auch das Leben der Gegenwart zu seinem Rechte. Festlichkeiten, prunkvolle Schaustellungen, Einzüge, Leichenbegängnisse, Feuerwerke usw. gehören zu den bevorzugten Gegenständen seiner Schilderung. In den Figuren macht sich der Einfluss Callots sehr stark geltend. An der Serie der „Giardini" ist Giovanni Francesco Venturini (um 1650—1710), ein Schüler Galestruzzis, beteiligt, der selbständig 1684 die „Insignium Romae templorum prospectus" herausgegeben hat. Bei der Ausführung des „Teatro delli palazzi di Roma moderna" (1665) wurde Falda von dem geschickten Architekten und Stecher Alessandro Specchi, einem Schüler Carlo Fontanas, unterstützt.

Den Glanzpunkt des italienischen Kupferstiches dieser Zeit bilden die Leistungen der Neapolitaner oder in Neapel tätigen Künstler. Der Begriff der Schule ist auf die Meister, die sich hier zusammengefunden hatten, allerdings schwer anwendbar. Michelangelo Merisi da Caravaggio (1569—1609), der als ihr Gründer gilt, ist im Mailändischen geboren. Was an seiner Kunst gross und neu wirkte, der energische Bruch mit dem eklektischen Manierismus und das kühne, rücksichtslose Zurückgreifen auf die unmittelbare Naturbeobachtung in Formen und Gegenständen, ist sein rein persönliches Verdienst. Wohl aber war ein künstlerisch so jungfräulicher Boden wie Neapel die geeignete Stätte, in der seine Kunst Wurzel fassen und Ableger treiben konnte. Als Radierer hat Caravaggio leider keine Rolle gespielt; die Gründe hierfür sind ebenso naheliegend wie charakteristisch für sein wildes, ruheloses Temperament. Nur zwei Blätter können mit Sicherheit als seine Arbeiten bezeichnet werden, eine Verleugnung Petri in Brustbildern (von 1603, s. Abb.), eine kühn mit derben, rauhen Strichen hingeworfene Skizze und eine Komposition in Halbfiguren, eine Zigeunerin, die einem Jüngling wahrsagt. Konkurrent Caravaggios ist Orazio Borgiani, der seinen Naturalismus wohl direkt den Spaniern abgesehen hat. Nicht mit seinen Radierungen nach Raffaels Loggienbildern (1615), wohl aber mit einer Pietà nach eigener Zeichnung und einem Abendmahl nach Caravaggio stellt er sich in die Nähe dieses Meisters. Von Caravaggio beeinflusst zeigt sich auch der Sienese Bernardo Capitelli (tätig um 1622—1637) besonders in den Beleuchtungseffekten, die er in seinen Stichen hervorzubringen strebt. Seine Technik nähert sich dagegen vielmehr der Art Salimbenis, Vannis und Callots. Besonders interessant ist eine heilige

Familie, die bei Kerzenlicht um einen Tisch sitzt, und Loth und seine Töchter nach Rutilio Manetti. Er hat ferner Szenen aus dem Leben des h. Bernardinus, mythologische und religiöse Darstellungen und Festlichkeiten, die unter Urban VIII. in Rom und in Siena stattfanden, gestochen.

Der Ruhm Neapels in der Malerei wie im Kupferstich ist Giuseppe Ribera (geb. 1588 in Yátiva in Spanien, gest. 1656 in Neapel), also ebenso wie Caravaggio kein Einheimischer, ja nicht einmal überhaupt ein Italiener. Als Maler gehört Ribera auch ohne Frage zur spanischen Schule, in der er die wesentlichen Züge seiner Kunst schon vorgebildet hatte, als er nach Italien kam, um die grossen Meister der Malerei zu studieren. Als Radierer darf er aber ohne Bedenken zu den Italienern gerechnet werden. Als spanischer Stecher stände er vollkommen vereinzelt da, er hat in seiner Heimat kein Vorbild und keinen Vorgänger gehabt. Seine Radierungen stammen auch alle, soweit sie datiert sind (1621—1648) aus seiner späteren Zeit. Seine Technik fusst, so original sie ist, doch unverkennbar auf der italienischen Tradition; die zeichnerisch geführte, breit angelegte Ätzlinie, die fast nie der Nachhilfe mit Stichel oder Nadel bedarf, ist ihre Grundlage. Es ist das System, das auch von Reni, Cantarini, Carpioni und anderen oberitalienischen Radierern ausgebildet worden ist.

Unmittelbare Vorbilder für Riberas Technik würde man aber auch in Italien vergeblich suchen. Er ist darin ganz original, dass er die einzelnen Linien und Strichmassen in der Radierung ebenso unmittelbar stoffandeutend zu verwenden weiss wie die Pinselstriche in seinen Gemälden. In Italien wenigstens hat vor ihm keiner die eigentümliche Schärfe und Zartheit der Ätz- oder Nadelstriche für malerische Effekte in der Modellierung und Tonabstufung in dieser Weise auszunutzen verstanden. Die tiefen Schatten, die aus gekreuzten Lagen mehr oder weniger regelmässiger und gerundeter Linien bestehen, lässt er schnell und weich in die grossen Flächen hellen Lichtes übergehen und erzielt dabei mit wenigen feinen Linien oder Punkten die grössten plastischen und malerischen Wirkungen. Ein paar weich geschwungene Linien auf dem beleuchteten Körper, eine Überschneidung der zarten Umrisslinie, ein scharf absetzender Schatten geben unmittelbar den Charakter des fetten, weichen oder des hart muskulösen Fleisches oder die Falten der Haut wieder. Die Umrisslinie ist mit der grössten Lebendigkeit und Elastizität geführt, im Licht ganz zart, oft kaum merkbar, dann vom Schatten des dunklen Hintergrundes verschlungen, häufig aussetzend oder

in die Form einbiegend. Die breiten Halbtöne sind durch lange, gleichlaufende, bewegte Linien gebildet. Mit Nadel oder Stichel ist verhältnismässig wenig nachgearbeitet, und doch ist die Mannigfaltigkeit und Gegensätzlichkeit der Töne, der Reichtum der Linienformen erstaunlich gross. Dem Charakter jeden Stoffes, jeder Form ist die Bildung und die Kombination der Linien angepasst, jedes Detail ist bei aller Freiheit der Zeichnung mit höchster Sorgfalt und Schärfe durchgearbeitet. Auch technisch gehören Riberas Arbeiten zu den graphischen Leistungen ersten Ranges.

Riberas grösste und vorzüglichste Radierung, die bei diesem Versuche einer Charakteristik seiner Technik vornehmlich ins Auge gefasst war, ist der trunkene Silen mit seinen Satyrn (von 1628, B. 13), eine kühne Schilderung elementarer Begierden von grösster Vollendung der Formenbildung und von reizvollster Farbigkeit der Töne. Die volle Namensbezeichnung und die Widmung auf dem Blatte zeigen, dass der Künstler selber diesem Werke hohen Wert beigemessen hat. Eine Reihe anderer Blätter ist vor dem Silen entstanden, der h. Hieronymus, der die Posaune des Gerichtes hört (B. 5) und der h. Petrus (B. 7) schon 1621, ein karikierter Männerkopf (B. 8), zu dem als Gegenstück der Kopf eines ebenso hässlichen Mannes mit riesigem Kropfe (B. 9) gehört, und eine Folge von Zeichenvorlagen (B. 15—17) sind 1622 datiert. Ein lesender Hieronymus (B. 3) und das gegenständlich wenig appetitliche Martyrium des h. Bartholomaeus (B. 6) gehören in das Jahr 1624. Wie unter seinen Gemälden sind auch unter den Radierungen die alten männlichen Heiligengestalten mit ihren ernsten, von den Leiden und Erfahrungen des Lebens gefurchten, gedankenvollen Köpfen inhaltlich die anziehendsten Darstellungen. Eine schwermütige Stimmung herrscht auch in der mit tiefen, saftigen Schatten farbig getönten Gestalt des „Poeten“ (B. 10, s. Abb.), der sinnend sich auf einen Felsblock stützt. Ernst und ergreifend ist der Schmerz in der Pietà (B. 1) geschildert, die mit ziemlich derben, rauhen Linien in gleichmässigem Tone ausgeführt ist, vielleicht eine frühe Arbeit. Ganz hell im Ton und von höchster Zartheit der Ausführung ist Riberas späteste Radierung, das Reiterbildnis des Don Juan d'Austria von 1648 (B. 14). Die schlanke Gestalt des jungen Prinzen sitzt frei und fest auf dem Pferde, das etwas konventionell bewegt ist, sich aber durch einen schönen, ausdrucksvollen Kopf auszeichnet. Das Gesicht des Reiters ist ganz leicht mit feinen Punkten modelliert, überhaupt alles nur mit ganz dünnen Linien angedeutet, bloss auf dem Panzer sind die tiefen Schatten mit dem Grabstichel



Giuseppe Ribera. Der Poet. B. 10.

aufgestochen. Der Kopf des Prinzen ist später, wie es heisst aus persönlichen Gründen, vom Künstler in den des Königs von Spanien verwandelt worden.

Von Riberas Schülern und Nachahmern brauchen Francesco Burani aus Reggio, von dem ein Silen im Stile Riberas bekannt ist, Filippo Liagno, der eine Reihe von Soldatenfiguren und eine Folge von Tierskeletten radiert hat, und Angelo Falcone nur kurz erwähnt zu werden. Grössere Aufmerksamkeit verdienen die sechs Radierungen des Neapolitaner Schnellmalers Luca



Salvator Rosa. Tritonenkampf. B. 12. Wenig verkleinert.

Giordano (1632—1705), der bei Pietro da Cortona und bei Ribera gelernt hatte. In seinen Radierungen sucht Luca mit noch weniger Erfolg als in seinen Gemälden Ribera nachzuahmen. Er erstrebt eine ähnliche Art der Modellierung und Tönung, seine Strichführung bleibt aber in den Schraffierungen unruhig, der farbige Eindruck ist fleckig und hart, besonders auch durch die scharfen Grabsticheldrucker, mit denen er die Umrisse in den Schatten verstärkt. Die feine, sorgfältige Detailausführung, die Riberas Arbeiten auszeichnet, war offenbar nicht nach seinem Geschmack. In den grösseren Blättern, wie dem

Opfer des Elias, Christus unter den Schriftgelehrten, der Ehebrecherin vor Christus sind auch die Kompositionen wenig übersichtlich. Wirkungsvoller ist der Empfang der h. Anna durch die Madonna im Himmel.

Wie ganz persönlicher Natur die technischen und künstlerischen Vorzüge Riberas waren, das zeigen auch die Radierungen seines frischesten und selbständigsten Nachfolgers Salvator Rosa (Neapel 1615—1673 Rom). Er ist in seiner Vielseitigkeit als Maler, Musiker, Poet, Schauspieler und überhaupt als Mensch eine höchst charakteristische und anziehende Erscheinung. In seinen Radierungen, die der Spätzeit angehören, zeigt sich sein Talent aber in weniger günstigem Lichte als in seinen romantischen Landschaftsgemälden. Merkwürdiger Weise hat er der Landschaft hier wenig Raum gegönnt. Die grösseren historischen Darstellungen, deren er eine Anzahl radiert hat, wie Alexander und Diogenes, Alexander bei Apelles, Plato, Demokritos, Ödipus, sind, wie seine Gemälde dieser Art, etwas langweilig in der Komposition und affektiert und leer in der Formengebung. Ansprechender sind die Bilder, in denen er in heftigen Bewegungen und leidenschaftlicher Empfindung sein Temperament zum Ausdruck bringen kann, wie im Jason (B. 18) oder dem schlafenden Krieger (B. 23). In einer Folge von Studienblättern (B. 25—86) schildert er in einzelnen Gestalten und Gruppen das Soldaten- und Brigantenvolk seiner Heimat. Es sind Typen, wie er sie auch in seinen wilden Landschaften als Staffage anzubringen liebt. Voll Geist und Leben sind die friesartigen Gruppen von Seeungeheuern und Satyrn (B. 11—16, s. Abb.). Hier kommt auch seine reiche Phantasie und sein bizarres, unruhiges Talent, das sich mehr von dem Aussergewöhnlichen der Erscheinungen in der Natur und im Leben als von dem Gesetzmässigen und Alltäglichen angezogen fühlte, am Vorteilhaftesten zur Geltung. Auch technisch sind diese Blätter seine besten Leistungen. Sie sind keck und leicht mit einfachen, rauhen Ätzlinien ohne Nacharbeit in skizzenhafter Umrisszeichnung hingeworfen. Die grösseren Darstellungen und selbst die Studienblätter sind sorgfältiger, in feinerer und reicherer Technik und mit malerischer Vertiefung der Schattentöne ausgeführt, aber trotzdem eintöniger und weniger reizvoll in der Wirkung als diese freier und skizzenhafter behandelten Blätter.

Die künstlerische Rolle Neapels in den graphischen Künsten ist damit ausgespielt, im folgenden Jahrhundert liegt, wie wir sehen werden, der Schwerpunkt in jeder Hinsicht wieder im Norden Italiens.



Jacques Callot. Aus den Balli di Sfessania.

DER KUPFERSTICH IN FRANKREICH.



IT dem XVII. Jahrhundert beginnt die französische Kunst, die sich bis dahin als gelehrige Schülerin, wenn auch mit der ihr eigenen Lebhaftigkeit, an der Hand ihrer italienischen Meister bewegt hatte, sich zu nationaler Selbständigkeit zu entwickeln und auf die Suprematie, die sie im folgenden Jahrhundert in ganz Europa gewinnen sollte, vorzubereiten. Nicht in bewusstem Gegensatze gegen die alten Vorbilder vollzieht sich dieser Umschwung, sondern allmählich, allein durch das Erstarken des eigenen Kunstempfindens und durch die selbstbewusstere Betonung des nationalen Geschmackes. Selbst die bedeutendsten französischen Künstler dieser Zeit verlassen nicht die Bahnen des italienischen Klassizismus. Die Italiener werden nicht mehr wie im XVI. Jahrhundert zur Ausführung grosser Werke nach Frankreich berufen, aber fast alle Franzosen gehen zum Studium der klassischen Meister und der Antike nach Italien. Wie in der Literatur herrscht nun auch in der bildenden Kunst das Vorbild der Antike mit fast unumschränkter Autorität.

Ungleich leichter und schneller als die monumentale Kunst findet der beweglichere Bilddruck den Weg zu volkstümlichen und originellen Darstellungsformen. Allerdings sind es auch hier zunächst nur einzelne kühne Neuerer, die voranschreiten. Die strenge Grabstichelkunst entwickelt sich im

engsten Anschlusse an die flämische Technik und in gehorsamer Gefolgschaft der tonangebenden französischen Maler, und auch die Radierung, die sich ihre technischen Vorbilder fast ausschliesslich in Italien sucht, stellt sich zumeist noch in den Dienst des akademischen Klassizismus.

Nur ein Meister der Radierung befreit sich von dem Zwange der Rhetorik und schafft in der selbständigen, kecken Schilderung charakteristischer Gestalten und Vorgänge aus dem Leben ein neues Stoffgebiet, das ihm eine individuellere Formengebung und die freie Ausbildung einer dem Gegenstande entsprechenden Technik gestattet. Jacques Callot ist der Schöpfer dieser echt französischen, naiv-graziösen Kunst der Aktualität. Wenn auch von Nationalität Lothringer, er ist in Nancy 1592 geboren und ebendort 1635 gestorben, und seiner künstlerischen Ausbildung nach Italiener, ist Callot doch immer und mit vollem Rechte als französischer Künstler und als einer der charakteristischsten Schilderer gallischen Wesens angesehen worden. Man darf aber wohl auf die Verwandtschaft seiner Kunst mit der seiner burgundisch-niederländischen Stammesvettern Bosch und Bruegel, die in ähnlicher Weise, allerdings immer mit biblischer und allegorischer Motivierung, lebenswahre Sittenschilderung und Phantastik mischen, hinweisen. Auch Callots Landsmann Jacques Bellange, der deshalb als sein Vorläufer bezeichnet worden ist, hat in seinen Radierungen ähnliche Gegenstände behandelt. Er ist aber in der Manieriertheit Salimbenischer Formverdrehungen, aus der Callot durch seine gesunde Natur schnell gerettet wurde, verkommen.

Der abenteuerliche, phantastische Zug seines Wesens, der Callot schon als Knaben aus dem Vaterhause auf die Irrfahrt mit heimatlosem Volke trieb, kommt auch in seiner Kunst stark zur Geltung. Er ist ein scharfer, feiner Beobachter. Zahlreich erhaltene Zeichnungen beweisen, dass in seinen Radierungen alles auf eingehender Naturbeobachtung beruht. Die aufregende Wirkung seiner Darstellungen ist aber nicht nur durch die erbarmungslos wahre Schilderung der Gestalten und Vorgänge erzielt, sondern auch durch die kunstvolle Pointierung der Handlung, die geschickte Steigerung der Dimensionen ins Phantastische. Wie die Gestalten überschlank gebildet sind, so scheinen auch die Formen der Architektur wie ausgereckt, alle Gegenstände, selbst die Fahnen, in die Länge gezogen. Durch die weitläufige Anordnung der kleinen Figuren und der klar aufgebauten Gruppen auf dem Plane, durch die rasche Abnahme der Grösse der Figuren vom Vordergrunde nach hinten zu gewinnt der

Raum eine fast beunruhigende Ausdehnung. Auch die Innenräume haben beinahe unwahrscheinliche Dimensionen. Die Ansichten scheinen wie aus weiter Ferne von erhöhtem Standpunkte aus genommen, wie durch ein umgekehrtes Opernglas gesehen, so dass auch die fernsten Hintergründe, bis zu denen in der Wirklichkeit das Auge nicht mehr hindringen könnte, ganz deutlich werden. Es ist augenscheinlich die weite italienische Theaterbühne, besonders die der Aufführungen im Freien, mit ihrem raschen Szenenwechsel, mit ihren perspektivisch übertriebenen Wirkungen, dem Gegensatz der stark hervortretenden Gestalten der Schauspieler im Vordergrunde zu den Statisten und den gemalten Dekorationen des ansteigenden Hintergrundes, die diese ganz neue mikroskopische Art der Darstellung bestimmt. Sie bleibt charakteristisch für die italienische und französische Landschaftsaufnahme auch nach der Natur. Durch seine Arbeit im Atelier des obengenannten Giulio Parigi in Florenz und durch die Anschauung hat Callot, der sein Interesse für die Bühne durch zahlreiche Darstellungen ihrer typischen Gestalten bekundet, seinen theatralischen Stil entwickelt.

Callots Auffassung steht in stärkstem Gegensatze zu allem, was monumental heisst in Komposition und Form. Seiner reichen, beweglichen Phantasie widerstrebt das schon in eine feste Kunstform gegossene Bild, sie folgt nur den flüchtigen Eindrücken des bewegten Lebens, die sie frei ausgestalten und zu Bildern zusammensetzen kann. Es sind eigentlich nicht Genredarstellungen, was Callot gibt; die Einzelgestalten wirken fast wie Individuen und die Vorgänge mit ihrer Häufung von Motiven und der Masse von Details wie bestimmte Ereignisse. Der chronistische Zug der Zeit kommt auch hierin charakteristisch zum Ausdruck. Das Nebensächliche spielt überall die Hauptrolle, die Begleitmotive lassen die Haupthandlung fast verschwinden, besonders auffallend z. B. in den Bildern zur Geschichte des verlorenen Sohnes, die wohl nie in so langer Bilderfolge geschildert worden ist. Die Erzählung ist von der grössten Breite, dabei aber doch von grösster Übersichtlichkeit und von frappantester Drastik und Lebendigkeit im Einzelnen. Die oft fast beleidigende Manieriertheit, die Callot von seinen italienischen Lehrern, besonders von Salimbeni sich angewöhnt hat, wird durch die scharfe und treffende Charakteristik der Typen aufgewogen.

Callot hat sich, so viel man weiss, als Maler nicht betätigt, er hat seine ganze reiche Kraft dem Kupferstich gewidmet. Sein Werk beläuft sich auf ungefähr 900 Blätter. Die Wirkungen, die er gegenständlich und künstlerisch

erzielen wollte, liessen sich auch mit den Mitteln seiner Technik vollkommen erreichen. Callot arbeitet zuerst mit dem Grabstichel ganz im Stile der Cort-Schule; Thomassin soll in Rom sein Lehrer gewesen sein. Einzelne frühe Arbeiten, wie die h. Familie nach Andrea del Sarto und die Darstellungen aus dem Leben Ferdinands von Toscana nach Matteo Rosselli sind in trockener, gleichmässiger Linienmanier, die aber nach und nach lebendiger und kontrastreicher wird, ausgeführt. Indessen hatte er aber unter dem Einflusse der Florentiner Radierer Tempesta, Cantagallina und Parigi sein Stoffgebiet und die ihm gemässe Technik gefunden. Er bildet eine ganz eigenartige, scharfe und klare Radierweise aus, die sich in der Strichführung, besonders in den tiefen Schatten der Grabstichelmanier nähert. Die Modellieruug wird aber weniger durch Schraffierungen als durch den Gegensatz ganz feiner und ganz dicker Linien der Zeichnung hervorgebracht. Callot benutzt, um so dünne und so scharfgeränderte dicke Linien zu erzielen, den sogenannten verni dur, der zu seiner Zeit sonst nicht mehr üblich war. Die Nachahmung der Grabsticheltechnik wirkt in grösseren Flächen oft fade und leblos, um so reizvoller ist aber Callots Technik, wo er grosse Gestalten nur skizzenhaft anlegt, oder wo er die kleinen Figürchen mit höchster Feinheit und Leichtigkeit hinzeichnet und die Massen der Gruppen des Hintergrundes zart und scharf andeutet. Mit wenigen, stark anschwellenden Schattenlinien erreicht er seine kapriziösesten Pikanterien der Formgebung und Beleuchtung.

Callot muss man natürlich nicht sowohl nach seinen biblischen und historischen Darstellungen beurteilen als vielmehr nach seinen frei nach unmittelbaren Natureindrücken gestalteten Schilderungen aus dem Leben. Sein berühmtestes Meisterwerk ist der Jahrmarkt der Madonna dell' Impruneta (bei Florenz), wo sich die vielköpfige Menge in buntem Durcheinander bewegt. Düstere Bilder aus dem Leben seiner Zeit gibt er in seinem eindrucksvollsten Werke, den beiden Folgen der „Misères de la guerre", einem kulturhistorischen Dokumente ersten Ranges (s. Abb.). Dem Künstler hat jedwede Tendenz sicher ganz fern gelegen, er folgt seiner Lust an der Schilderung des Kriegslebens, das er aus eigener Anschauung kannte, auch da, wo seine Aufgabe mehr in einer bloss topographischen Darstellung bestand, wie in der Belagerung von Breda und in der Belagerung von La Rochelle.

Für die Nachwelt wurde die Vorstellung von Callots Kunstcharakter am stärksten durch seine karikierenden Darstellungen zerlumpten und verkrüppelten

Bettler- und Bänkelsängergesindels und durch die bizarren und humorvollen Masken der italienischen volkstümlichen Komödie bestimmt (s. Abb. S. 421). Wie er in den abstrusen Spukgestalten der „Versuchung des h. Antonius" sich als würdiger Nachfolger der Bosch und Bruegel zeigt, so ist er mit seinen utrierten Typen aus dem niedersten Volke Vorläufer und Vorbild der holländischen Sittenschilderer geworden. Callots Stil hat wie ein künstlerisches Programm gewirkt weit hinaus über seine eigentlichen Schüler, die mehr zahlreich als bedeutend gewesen sind.

Israel Silvestre (1621—1691), der Neffe von Callots Verleger und Freund Israel Henriet, und François Collignon haben sich besonders durch



Jacques Callot. Aus den „petites misères de la guerre". Meaume 562.

ihre Ansichten aus Frankreich und Italien, die in Callots Art von weitem Gesichtspunkte aufgenommen und in seiner Technik radiert sind, berühmt gemacht. Diese Art der topographischen, reizvoll belebten Vedute findet in Frankreich weiterhin noch zahlreiche tüchtige Vertreter in Nicolas De Son aus Rheims, Sebastien Le Clerc aus Metz (1637—1714) und in Adam, Gabriel und Nicolas Pérelle. Andere wenden sich, durch Callot angeregt, der sittenbildlichen Darstellung und der Kostümschilderung zu, so Daniel Rabel, Jeans Sohn, der sich zuerst Tempesta angeschlossen hatte, und Jean de Saint-Igny aus Rouen, dessen fein und originell gezeichnete Modebilder meist von Briot und Bosse gestochen worden sind. In den über 900 Stichen Abraham Bosses (Tours 1605—1678 Paris) verflacht sich Callots geistvolle

und lebensprühende Phantastik zum spiessbürgerlich moralisierenden, aber in allen Äusserlichkeiten treuen Konterfei des häuslichen Lebens. Bosse gibt keine Charaktere, nicht einmal Typen sondern nur ihre „entourage", die engere und weitere Hülle ihrer Körper. Er hat viele Titelblätter und Illustrationen zu Büchern geliefert und ist selber literarisch hervorgetreten. Ein besonderes Interesse hat für uns sein „Traicté des manières de graver" (1645). In seiner Technik sucht er mit Erfolg die regelmässige, lineare Grabstichelarbeit der Villamena und Swanenburg durch die Radierung zu ersetzen, natürlich auch mit vollständiger Preisgabe der Freiheit, in der der wesentliche Vorzug der Ätzkunst besteht. Der erfindungsreichste und geschmackvollste Nachfolger Callots, Stefano della Bella, ist unter den Italienern dieser Zeit bereits besprochen worden.

Neben der kraftvollen Originalität Callots treten die graphischen Leistungen der französischen Malerberühmtheiten jener Zeit fast durchgehends in tiefen Schatten. Beinahe alle haben den Ehrgeiz gehabt, ihre Werke wie die der grossen Italiener durch den Kupferstich vervielfältigt und verbreitet zu sehen, und sehr viele von ihnen haben selber, ausnahmslos im engsten Anschlusse an italienische Vorbilder, mehr oder weniger zahlreiche Versuche in der Radierung hinterlassen. Häufig beabsichtigen sie wohl damit nur, den berufsmässigen Stechern die Manier, in der sie ihre Bilder reproduziert zu sehen wünschten, anzudeuten. Jacques Bellange, der Nachahmer Salimbenis, ist schon erwähnt worden. Eine gewisse Ähnlichkeit mit Salimbenis Manier lässt sich auch in den etwa 30 Radierungen Claude Vignons (1590 oder 1593—1670) erkennen, der aber auch die freie und kühne Strichführung Caravaggios und Riberas nachzuahmen sucht. Petrus und Paulus im Grabe, das Martyrium des h. Lorenz und die Folge der „Miracula Christi" zeichnen sich durch echt französische Lebendigkeit aus. Nach Vignon ist sehr viel gestochen worden, von Michel Lasne, David Lochon, De Son und anderen.

Eine gewisse, nicht zu unterschätzende Bedeutung für den Reproduktionsstich hat Simon Vouet (Paris 1590—1679) gewonnen. Er selber hat nur eine Radierung, die „Madonna mit dem Sperling" (1633) ausgeführt, aber seine Stecher scheinen ihm doch wertvolle Anregungen zu verdanken. Für seinen Stil, den man treffend mit: „Caravaggio temperé par Reni" bezeichnet hat, finden seine beiden Schüler und Schwiegersöhne Michel Dorigny (um 1617—1666) und François Tortebat (1600 oder 1626—1690) eine in

mancher Hinsicht neue Stechweise, die über die Schule Vouets hinaus in Frankreich lange massgebend gewesen ist. Sie suchen die Gleichmässigkeit der Grabstichelarbeit in den Schatten mit der Beweglichkeit freier Radierung in den lichten Teilen zu verbinden. Sie erzielen damit einen hellen Ton und eine Zartheit der Umrisse, die den süsslichen, weichen Formen Vouets, seinen grazilen Typen ganz angemessen sind und doch eine gewisse Tiefe der Schatten und der farbigen Gegensätze zulassen.

Schüler Vouets ist auch Nicolas Chapron (1612 bis nach 1649), der ausser den Bildern der vatikanischen Loggien auch eine Reihe hübscher Bacchanale in sehr delikater Technik radiert hat. Ähnliche Gegenstände liebt Pierre Brebiette (1598—1650), dessen humorvolle Bacchanale und andere mythologische Friese mit gleicher Freiheit und feiner Zierlichkeit ausgeführt sind. François Perrier (1590—1650) ist zu seinem Schaden mehr durch seine etwas langweiligen Stiche nach Antiken und nach Raffael als durch seine viel lebensvolleren Blätter nach Vouet und nach eigenen Zeichnungen bekannt. Neben ihm mögen noch Remy Vuibert aus Troyes und Olivier Dauphin genannt sein. Von Eustache Le Sueur (Paris 1616—1655) besitzen wir aus seiner Lehrzeit bei Vouet eine Radierung in der Manier dieses Meisters. Den Stil Vouets und Dorignys verraten auch die sieben Radierungen, die Charles Le Brun (Paris 1619—1690) eigenhändig ausgeführt hat. Für den Kupferstich gewinnt Le Brun aber erst durch Audrans Stiche nach seinen Gemälden grössere Bedeutung. Auch Laurent De la Hyre (Paris 1606—1656) folgt, wenn er auch nicht Schüler Vouets gewesen ist, doch denselben Idealen. Reni und Guercino scheinen seine Vorbilder gewesen zu sein. Er behandelt in seinen 35 Radierungen, besonders Landschaften, die Technik Dorignys leichter und graziöser als dieser und die anderen Stecher nach Vouet. Sein Schüler und hauptsächlichster Stecher François Chauveau (1620—1676) glänzt dagegen mehr durch seinen Fleiss — es werden ihm über 3000 Blätter zugeschrieben — als durch Selbständigkeit. Nicolas De la Fage, der die Vorzeichnungen für die Stickereien des Königs lieferte, hat 1638—1645 sieben Radierungen in der Weise Renis leicht und skizzenhaft mit langen Strichen ausgeführt. Von Sebastien Bourdon (Montpellier 1616—1671) kennt man 44 Blätter, in denen er zum Teil Reni und besonders Benedetto Castiglione sich zu nähern sucht, zum Teil die Technik in der Art Dorignys behandelt.

Der italienische Einfluss ist, wie man sieht, bei allen, auch bei den

bedeutenden französischen Künstlern dieser Zeit stilbestimmend. Mehr als einer von ihnen ist dauernd im Lande seiner künstlerischen Ideale geblieben. So hat der Schlachtenmaler Jacques Courtois genannt Le Bourguignon (1621 bis 1676), von dem 16 Radierungen in der Art Salvator Rosas aufgeführt werden, sein ganzes Leben in Italien zugebracht. Ganz Italiener ist auch Nicolas Poussin (1594—1665), der Schöpfer des idealen, heroischen Landschaftsstiles, geworden. Er selber hat sich nicht im Kupferstich versucht, aber sein Schüler und Schwager Gaspard Dughet (1613—1675) und François Millet, genannt Francisque (Antwerpen 1643 oder 1644 bis 1680 Paris) haben in ihren leichten Radierungen seine Kunst, besonders seine Landschaften sehr gut zur Anschauung gebracht, besser als die zahlreichen Virtuosen des Grabstichels, die Poussins Gemälde reproduzierten.

Von allen diesen Meistern der monumentalen Kunst, die ihr eigenes Empfinden den strengen Forderungen akademischer Anschauungen zum Opfer brachten, die ihre ganze Kraft in den Dienst höfischen oder kirchlichen Pompes stellten, konnte eine Kunst so intimen Charakters wie die Maler-Radierung keine nennenswerte Förderung erfahren. Die Kraft und Frische, durch den Strom der übermächtigen Eindrücke des italienischen Klassizismus sich zu einem eigenen, festen und hohen Beobachtungsposten durchzuarbeiten, hat von allen französischen Künstlern dieser Zeit ausser Callot nur noch ein einziger besessen. Wie Callot in der Beobachtung des Lebens, so zeigt Claude Gellée genannt Claude Lorrain (geb. in Chamagne 1600, gest. in Rom 1682) in der Schilderung der Landschaft die Unmittelbarkeit der Naturanschauung, die gerade für die Maler-Radierung Lebenselement ist.

Claude war Lothringer wie Callot und hat seine Ausbildung ebenfalls in Italien empfangen, er hat sogar den grössten Teil seines Lebens dort zugebracht. Sein eigentlicher Lehrer ist Agostino Tassi in Rom gewesen, er hat sich aber das Studium anderer Meister wie Carracci, Brill, Poussin und besonders Elsheimer nicht weniger angelegen sein lassen. Claude geht ganz in der Betrachtung des Landschaftlichen auf, die Figurenstaffage, die in seinen Bildern auch nur Bedeutung für die Komposition und für die Stimmung hat, gelingt ihm im Detail meist sehr wenig, er hat sie später von anderen Malern in seine Gemälde einfügen lassen. Zahlreiche Studien in verschiedenen Zeichnungstechniken legen von seiner grossen Gewissenhaftigkeit Zeugnis ab. Aus diesen unmittelbar nach der Natur beobachteten Elementen sind seine Bilder kunstvoll zusammengesetzt.

Mit grösster Sorgfalt und feinster Empfindung ist die Wirkung jeden Teiles für die beabsichtigte einheitliche Stimmung des Ganzen abgewogen.

Man nennt den Stil der Claudeschen Landschaft den heroischen, die grosse, ruhige Linie der römischen Landschaft bestimmt die Komposition, selbst die Gestaltung der antiken Ruinen und der reichen Renaissancegebäude, die Claude gern als seitlichen Abschluss in seine Bilder hineinragen lässt. Mehr jedoch als das heroische Element herrscht die idyllische Stimmung vor. Nur selten ist der Himmel von düsteren Gewitterwolken bedeckt, fast immer lacht er in freudigem, hellem Sonnenschein, oder er erglänzt im milden Lichte des Mondes. Dem liebenswürdig frohen Temperament des Künstlers entsprach die heitere Lichtmalerei.

In seinen Radierungen, deren man etwa 26 authentische zählt, ist der Künstler sehr ungleich, aber fast alle sind wie seine Gemälde ebenmässig komponiert und bildmässig abgerundet. Die Anregung zur Radierung soll er in Nancy von Callot empfangen haben und in Rom von seinem Freunde Joachim von Sandrart in der Technik unterrichtet worden sein. Er behandelt die Ätzung mit grosser Sicherheit, so dass er nur wenig mit dem Stichel oder mit der kalten Nadel nachzuarbeiten braucht. Er führt dabei die Nadel mit grosser Willkürlichkeit, seine haken- und schleifenförmigen Linienbildungen eignen sich sehr gut zur Darstellung des Laubes, des Bodens und dergleichen, aber nur wenig für die bestimmteren Formen der Figuren. Auf einzelnen Blättern finden sich die Daten 1630, 1633, 1634, 1636, 1637, 1651 und 1662, aber eine bestimmte Entwicklung seines Stils hat an der Hand dieser Daten nicht festgestellt werden können. Claude hat sich mit der Radierung augenscheinlich nur gelegentlich beschäftigt; im Verhältnis zu seinem grossen Malerwerke ist die Zahl seiner Stiche nur sehr gering.

Einzelne Radierungen sind ziemlich flüchtig und derb in hellem Ton, in mehr skizzenhaften Formen behandelt, wie z. B. der Raub der Europa von 1634 (R.-D. 22), der Hirt und die Hirtin (R.-D. 21), Apollo und die Musen (R.-D. 20), der Ziegenhirt von 1663 (R.-D. 19), andere sind sorgsamer in dunklerem, geschlossenem Ton durchgeführt. Unter den Arbeiten dieser Art befinden sich seine vorzüglichsten Werke. Die figurenreiche Ansicht des römischen Forums von 1636 (R.-D. 23) erinnert etwas an Callots Manier, in anderen Blättern wird der Einfluss Elsheimers bemerkbar, z. B. in der Furth von 1634 (R.-D, 3). Wie Elsheimer verwertet auch Claude das Wasser sehr geschickt für die

Beleuchtung. Ganz eigentümlich ist ihm die Kunst, die atmosphärischen Erscheinungen der einzelnen Tageszeiten zu charakterisieren und die Luftschichten auf das Feinste zu unterscheiden. Besonders vollendet zeigt er sie z. B. in dem Rinderhirten (1636, R.-D. 8), der Herde (1651, R.-D. 18), in den tanzenden Hirten (R.-D. 6 und 10) und vor allem in dem Hafen bei Sonnenaufgang R.-D. 15, s. Abb.), einer seiner glänzendsten Leistungen. Die feinen Nebel, die die Scheibe der aufgehenden Sonne noch verschleiern, die auf dem Wasser schweben und die Gestalten umfliessen, sind durch die zarteste Ätzung unübertrefflich wiedergegeben. Wie in dem „Rinderhirten" das warme, rötlichgoldene Licht der Abendsonne die Gegenstände scharf umschreibt, durch die Gebüsche dringt und die Schatten tief dunkel erscheinen lässt, so tönt im „Hafen" die feuchte, kühle Nebelatmosphäre der aufgehenden Sonne alles mit mattem Grau, aus dem die Gestalten gespenstisch unbestimmt hervortauchen. In diesen poetisch-stimmungsvollen Schilderungen der Tageszeiten hat Claude die höchste, unbestrittene Meisterschaft erreicht.

Als Radierer hat Claude Lorrain seine hervorragendsten Nachfolger unter den Holländern gefunden. In Frankreich sind von den Landschaftsradierern, die seinem Stile folgen, höchstens Henri Mauperché (Paris 1602—1686) und Dominique Barrière (tätig um 1620—1678), der Claudes Kompositionen, aber nicht seine Technik nachahmt, zu nennen.

Viel mehr als in den Radierungen Claude Lorrains und in den gelegentlichen Versuchen anderer Maler, als selbst in Callots lebensvollen Erzählungen hat man den Ruhm der französischen Graphik des XVII. Jahrhunderts in den glanzvollen Leistungen der Grabstichelkunst erblickt. Sie wird freilich zu einer wesentlich reproduzierenden Technik, was aber den Meistern des Grabstichels an Originalität der Erfindung abgeht, das ersetzen sie durch die Fülle der Arbeiten und vor allem durch den vollendeten Geschmack und die Freiheit in der Interpretation ihrer Vorlagen. Sie wissen die Vorzüge ihrer malerischen Urbilder mit den eigenen Reizen ihrer reichen technischen Mittel zu einem neuen Eindrucke zu verbinden. Gerade weil ihre Vorbilder nicht die unausweichliche Endgültigkeit höchster Meisterwerke besassen, konnten sie leichter mehr geben als eine blosse Reproduktion der Gemälde.

Die Blüte der französischen Grabstichelkunst des XVII. Jahrhundert schiebt sich mehr in die zweite Hälfte dieses Zeitraumes, in die Zeit Ludwigs XIV., dessen Person und Umgebung zu verherrlichen sie vornehmlich berufen war.



Claude Lorrain. Der Hafen. R.-D. 15, I. Wenig verkleinert.

Dem regelmässigen, trockenen Stil niederländischen Typus', in dem sich die französischen Stecher des ausgehenden XVI. Jahrhunderts, wie Gaultier, Leu, Granthomme und andere gefielen, führt zuerst Michel Lasne (Caen 1596 bis 1667 Paris) ein neues, belebendes Element in einer Reihe technischer Formen der Rubensschen Stecherschule zu. Lasne hat ausser nach Quesnel, Dumonstier und Vouet auch nach Rubens gestochen. Für seine zahlreichen Bildnisse scheint er meist eigene Zeichnungen benutzt zu haben. Er gibt den Taillen mehr Weichheit und Breite und dadurch den Formen mehr Fülle und Lebendigkeit.

In Claude Mellan (Abbeville 1598—1688 Paris), einem Schüler Vouets, tritt uns der erste originale französische Künstler des Grabstichels entgegen. In seinen frühesten Stichen von 1620—1623 arbeitet er noch ganz in der Art Lasnes, dann aber bildet er, wohl in Anlehnung an Villamenas Technik und wahrscheinlich in Nachahmung der Zeichenmanier Guercinos und der Stiche Pasqualinis, eine ganz neue Stechweise mit der grössten Konsequenz aus. Mellan verschmäht die Kreuzschraffierung und modelliert nur mit einer einzigen Lage ungefähr paralleler Linien, die den Formen folgen und in den Schatten anschwellen. Die Umrisse der Formen bildet er nicht durch bestimmte, feste Striche sondern durch die sanft und etwas gekrümmt verlaufenden Spitzen der Schraffierungslinien. Er hat es in dieser Manier zu erstaunlicher Virtuosität gebracht, so dass er sein „Schweisstuch der Veronica" mit dem lebensgrossen Antlitz Christi mit einer einzigen Spirallinie, die auf der Nasenspitze beginnt, ausführen konnte. Mellan glänzt aber keineswegs bloss durch seine ganz originale und virtuose, stoffliche Technik, seine Arbeiten, besonders seine Bildnisse, die er meist nach eigenen Zeichnungen gestochen hat, besitzen auch ganz gediegene künstlerische Qualitäten. Sie zeichnen sich durch eine feine Helligkeit des Tones aus, als ob die Köpfe im Freien von Sonnenlicht umflossen gesehen wären. Die Auffassung seiner Bildnisse ist erstaunlich frei und lebendig und doch ernst. Zu den besten gehören die des Kardinals Richelieu, des Henri de Mesmes, des Archäologen Peiresc, des Pierre Gassendi (s. Abb.), der Henrica Maria Frontenac. Dem vortrefflichen Zeichner gelingen Allegorien und emblemenreiche Thesenblätter und andere Originalkompositionen ebenso gut wie seine Porträts und Nachbildungen von Werken anderer Meister.

Mellan hat in seiner eigenartigen und ganz persönlichen Technik keinen Nachfolger gehabt, er hat aber trotzdem auf viele selbständige Künstler einen starken Einfluss ausgeübt. Im Gegensatze zu den Maler-Radierern, die ihre

künstlerischen und technischen Anregungen wesentlich von den Italienern empfangen, erkennen die mehr auf die Ausbildung der Technik bedachten Stecher die Überlegenheit der Meister der Rubens- und Van Dyck-Schule. Die Anlehnung an Van Dyck ist besonders auffallend bei Jean Morin (Paris



Claude Mellan. Bildnis des Pierre Gassendi. Ausschnitt.

um 1600 bis um 1666), der allein von allen französischen Bildnisstechern dieser Zeit den grössten Teil der Arbeit in Radierung ausführt. Morin hat hauptsächlich nach seinem Lehrer Philippe de Champaigne und nach dessen Vorbild Van Dyck gestochen und, abgesehen von einigen hübschen Ruinenlandschaften nach Poelenburg und anderen, ausschliesslich den Bildnisstich gepflegt. Nur einige, offenbar ganz frühe Stiche, z. B. der René de Longeuil,

haben einen hellen Ton, im allgemeinen sind seine Blätter dunkel gehalten. Die Halbtöne im Fleisch sind mit feinen, kurzen Nadelstrichen und Ätzpunkten



Jean Morin. Bildnis des Jean Pierre Camus. Ausschnitt.

bedeckt und die hellen Lichter wie ausgespart, in den tiefen Schatten sind die langen Kreuzschraffierungen stärker zu dunklen Tönen gesammelt. Die Glanz-

lichter in dem dunklen Gesamtton geben den Bildnissen oft eine metallische, bronzeartige Wirkung. Der Kardinal Bentivoglio nach Van Dyck, Antonius Vitré und Jean Pierre de Camus nach Champaigne (s. Abb.) und andere mehr sind Bildnisse von feinster und geschmackvollster Durchbildung.

Auch Robert Nanteuil (Reims 1618 oder 1623—1678 Paris), der glänzendste und feinste Vertreter des französischen Bildnisstiches, ist nur in seinen Anfängen von Mellan stärker beeinflusst worden, z. B. im Bildnis des Jean Mesgrigny. In der Schule Philippes de Champaigne erwarb er sich eine Sicherheit in der Zeichnung und in der Auffassung des Bildnisses, die ihm gestatteten, für viele seiner Stiche von malerischen Vorbildern abzusehen und unmittelbar nach dem Leben zu arbeiten. Er ist auch als Zeichner von Pastellbildnissen (crayons) berühmt gewesen. Unter seinen 234 Blättern stellen nicht weniger als 216 Bildnisse seiner Zeitgenossen dar, allein das Porträt des Kardinals Mazarin hat er 14 mal, das Louis' XIV. 11 mal gestochen. Nanteuil soll bei der Arbeit viele Helfer gehabt haben, unter denen Nicolas Pitau, Nicolas Regnesson, Pierre Simon, Cornelis Vermeulen und Peter van Schuppen genannt werden. Meist beschränkte sich sein persönlicher Anteil auf die Ausführung des Kopfes, die Gewandteile sind dann von Gehilfen ausgeführt und zwar oft in einer Technik, die sich der Mellans nähert. Nur wenige vorzügliche Platten sind ganz als sein Werk anzusehen; so z. B. die Bildnisse der Anne d'Autriche, der Königin Christine von Schweden, des Maréchal Turenne (Henri de la Tour d'Auvergne), des Nicolas Foucquet, des François Le Vayer (s. Abb.) und besonders das des Pompon des Bellièvre nach Le Brun, eines der berühmtesten und anziehendsten Meisterwerke des französischen Kupferstiches.

Hier sind die Mächtigen und Grossen gewissermassen geistig nobilitiert, die Formen wie der Charakter- und Empfindungsausdruck zu tadelloser Reinheit und überlegener Vornehmheit abgeklärt. Es sind nicht die Menschen, wie sie wirklich waren, sondern wie sie scheinen wollten und durch die höfische Kunst der Selbstbeherrschung auch zu scheinen gelernt hatten. Gerade deshalb wurde die Ähnlichkeit der Bildnisse Nanteuils, der selber Hofmann, auch Poet, ein Mann von liebenswürdigem, heiterem Temperament war, so hoch gerühmt. Mit fleckenloser Glätte und faltenfreier Weichheit rundet der Stichel die Formen. Alle Kunstgriffe der niederländischen Stecher werden hier überboten, die Formen der Linien mit grösster Feinfühligkeit dem Charakter des Stoffes angepasst, die einzelnen Stoffe mit Meisterschaft unterschieden, die feinen Linien

im Fleisch noch durch zahllose Punkte zu weichen Tönen verbunden und in das Licht übergeleitet. Die Zartheit und Glätte des Miniaturgemäldes ist hier



Robert Nanteuil. Bildnis des François Le Vayer. Ausschnitt.

erreicht. Und doch tritt in den Arbeiten Nanteuils die Virtuosität nirgends störend hervor. Dem Gesamteindrucke ist das Einzelne mit künstlerischer Überlegung untergeordnet. Die Verbindung der Freiheit in der Stoffandeutung mit der grössten Regelmässigkeit der Linienführung ist nicht nur als technische

Leistung sondern auch als vollendeter Ausdruck eines Kunstideals — mag es auch nicht mehr das unsere sein — bewunderungswürdig.

Die meisten Genossen und Nachfolger Nanteuils lassen diese echt künstlerische Zurückhaltung technischer Virtuosität recht schmerzlich vermissen. Sehr auffällig ist das schon bei Antoine Masson (Louvry 1636—1700 Paris), der von Hause Waffengravierer gewesen ist. Wie Nanteuil hat er fast ausschliesslich Bildnisse gestochen, nach den beiden Mignard, nach Le Brun und auch nach dem Leben. Seine Taillen sind mit grösster Sicherheit geführt, aber von verletzender Glätte und erkältendem Schematismus. Die Haare löst er z. B. vollständig in dünne, von zwei gleichlaufenden Linien gebildete Spiralen auf, die Fleischbehandlung besitzt in den höchst lebensvollen Gesichtern dieselbe Festigkeit wie bei Nanteuil, in den Körperformen aber eine allzu grosse Weichlichkeit. Eine Wade setzt er z. B. ganz aus konzentrischen Ovalen zusammen. Besonders in den überlebensgrossen Bildnisköpfen geht Masson über die Grenzen des durch Linienwirkung Erreichbaren hinaus. Seine Bildnisse sind schon mehr auf eine gewisse Fernwirkung, in der das störende Übergewicht der einzelnen Linien verschwindet, berechnet. Massons beste Arbeiten, wie das grosse Bildnis des Comte d'Harcourt (genannt: le Cadet à la perle), die des Vicomte de Turenne, des Guillaume de Brisacier, des Olivier D'Ormesson, des Malers Pierre Dupuis (s. Abb.) nehmen einen hervorragenden Platz in der französischen Stecherkunst ein.

Zahlreiche andere Meister stehen in ihrer technischen Einseitigkeit noch weit mehr hinter dem fein empfindenden und überlegenden Nanteuil zurück. Sie können fast nie eine gewisse Materialität der Linienbildung und eine Trockenheit und Flachheit der Töne vermeiden. Es mögen hier Erwähnung finden: François Poilly (1622—1693), ein Schüler Bloemaerts, der hauptsächlich nach Carracci, Reni, Poussin und Le Brun gestochen hat, und sein Bruder Nicolas (1626—1696), dann Nicolas Pitau (Antwerpen 1634—1671 Paris) und Pieter van Schuppen (Antwerpen 1623—1702 Paris), der ebenfalls aus der niederländischen Schule hervorgegangen war, aber unter Nanteuils Schüler genannt wird, Cornelis Marinus Vermeulen (Antwerpen 1644—1710?), François Ragot, Jean Lenfant, Jean Louis Roullet (1645—1699), Pierre Daret (1604—1678?), Gilles Rousselet (1614—1686), Antoine Trouvain (1666—1710), Charles Simoneau (1639—1728).

Die neuen Anregungen, deren die französische Kunst bedurfte, kommen



Antoine Masson. Bildnis des Pierre Dupuis. Ausschnitt.

nun zumeist aus den Niederlanden. Mehr als einer der führenden französischen Künstler, z. B. Philippe de Champaigne, stammte aus der vlämischen Nachbarschaft Frankreichs und auch von den Stechern haben viele ihre erste Ausbildung in der Rubensschule empfangen. Ein bedeutendes Talent, das die Technik durch neue Formenbildungen zu bereichern imstande war, gewinnt der französische Kupferstich in Gérard Edelinck, der 1640 in Antwerpen geboren war und sich bei Cornelius Galle d. J. ausgebildet hatte. Edelinck kann trotzdem mit vollem Rechte der französischen Schule zugezählt werden, nicht nur weil er von seinem 26. Jahre an bis zu seinem Tode im Jahre 1707 in Paris tätig gewesen ist und hauptsächlich nach französischen Malern gestochen hat, sondern vornehmlich, weil er seine Vorbilder durchaus im französischen Stilgefühl interpretiert. Edelinck bringt aus der Rubensschule wieder etwas gesunden Naturalismus und Farbigkeit in die französische Kupferstichtechnik.

Von Nanteuil, mit dem er zusammengearbeitet hat und dessen Nichte er heiratete, hat Edelinck ohne Frage viel gelernt. Die beiden grössten französischen Grabstichelkünstler stehen gleichwertig nebeneinander. Nanteuil ist künstlerisch selbständiger und unerreicht im ruhigen Ebenmass seiner Formbildung, Edelinck arbeitet nur nach fremdem Vorlagen, aber als Stecher ist er vielseitiger, beweglicher und malerischer. Er bedient sich ausschliesslich des Grabstichels und modelliert mit scheinbar ganz regelmässigen Linienzügen, verfügt aber doch über einen grossen Reichtum von Strichbildungen, die er mit grosser Freiheit und Feinfühligkeit verwendet. Sein Stich nach Raffaels Madonna für Franz I. gilt als eine der vorzüglichsten Reproduktionen nach Werken des Urbinaten. Ebenso vollkommen trifft er die lichte Farbenmodellierung Rubens', wie man das z. B. in seinem Stich nach Rubens' Kopie einer Gruppe aus Leonardos Karton der Schlacht bei Anghiari erkennen kann.

Edelinck könnte man wohl den ersten grossen Meister der Reproduktion nennen, weil er ganz in den Geist seiner Vorlage eindringt, sie nicht unmittelbar als solche nachzubilden, sondern gewissermassen sich aus der Wirklichkeit zu rekonstruieren sucht. Er steht bei aller Anpassungsfähigkeit dem Vorbilde selbständig und kritisch gegenüber. Nicht mit Unrecht hat man bemerkt, dass seine Stiche nach Le Bruns Gemälden frischer und anziehender wirken als die Originale. Ohne Frage sind sie sogar farbig reizvoller. Le Brun hat der Meisterschaft Edelincks volle Anerkennung gezollt. Pierre Mignard setzte seinen ganzen Ehrgeiz darein, eine von ihm im Wettstreit mit Le Brun nach demselben Vorwurf hergestellte Komposition von Edelinck gestochen zu sehen.

Edelincks umfangreichster Stich nach Le Brun ist das sogenannte Zelt des Darius, das heisst die Familie des Darius vor Alexander, aus der Folge der Alexanderdarstellungen für des Königs Gobelins. Seine vorzüglichste Arbeit nach Le Brun ist die reuige Magdalena, in der man damals eine Anspielung auf die Bekehrung der Herzogin De la Vallière sah, ein Meisterwerk der Wiedergabe des Stofflichen. Unter den etwa 450 Blättern Edelincks zählt man ungefähr 200 Bildnisse. Er hat fast alle hervorragenden Personen der Umgebung Ludwigs XIV. porträtiert, des Königs Bildnis nicht weniger als 14mal in den verschiedensten Formaten gestochen. Die Blätter nach Philippe de Champaigne stehen in ihrer vornehmen Ruhe und Eleganz den Arbeiten Nanteuils sehr nahe. Besonders tiefempfunden ist der Stich nach dem Selbstbildnis des Malers, mit dem der Stecher seinem kurz vorher verstorbenen Landsmann und Beschützer eine Dankesschuld hat abtragen wollen. Hier hebt sich die Halbfigur des Künstlers schon von einem landschaftlichen Hintergrunde ab. Von der einfachen medaillonartigen Anordnung des Brustbildes auf schraffiertem Grunde in ovaler Umrahmung, die Nanteuil und die älteren Stecher bevorzugt hatten, geht man nun zu reicheren Hintergründen und zu bewegteren Kompositionen über. Edelinck hat neben vielen solcher einfachen Medaillonbrustbilder, unter denen das Bildnis Nanteuils besonders interessant ist (s. Abb.), auch eine Reihe von Porträts gestochen, in denen der Körper und die Umgebung eine grössere Rolle spielen. Van Dycks Beispiel wirkt bei den französischen Malern, bei Largillière, Mignard, Rigaud und anderen, die Edelinck Vorbilder lieferten, nach. Als eines der besten Beispiele dieser Art ist das Porträt des Bildhauers Martin Desjardins nach Rigaud, nächst ihm die des Dichters John Dryden nach Kneller, des Nathanael Dilger u. a. m. hervorzuheben.

Neben Edelinck hat als Stecher historischer Darstellungen nur Gérard Audran (Lyon 1640—1703 Paris) einen hervorragenden Platz zu beanspruchen. Andran hat, nachdem er das Handwerkliche seiner Kunst bei seinem Vater erlernt hatte, längere Zeit in Italien gearbeitet. Bei ihm gewinnt, im Gegensatze zu Edelinck, der italienische Einfluss und die Antike wieder grössere Bedeutung. Er bildet eine eigene, grosszügige Technik aus, indem er die klare, derbe Radierung italienischer Art mit regelmässiger, tieffurchender Grabstichelarbeit verbindet. Für die umfangreichen Aufgaben, die ihm in den Riesenkompositionen der italienischen und französischen Historienmaler gestellt wurden, war diese breitere und flüchtigere Behandlung der Formen, dies Zusammenfassen der



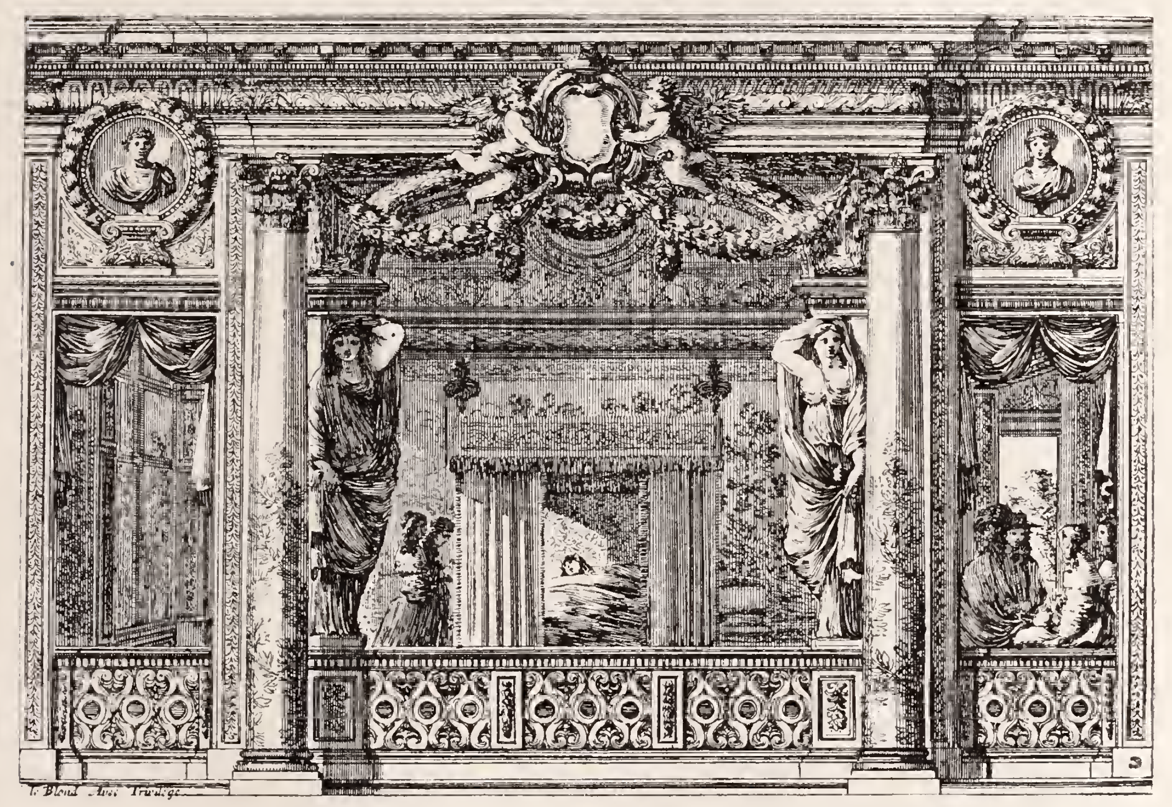
Gérard Edelinck. Bildnis des Robert Nanteuil. Ausschnitt.

Gruppen in grosse Massen geeigneter als die fein ins Einzelne sich vertiefende Stichtechnik der Porträtstecher. Audran komponiert mit grossen Lichtflächen und malerischen, oft unregelmässig und fein schraffierten Halbtönen; mit tiefen Schatten aus dicken Kreuzschraffierungen ist er sehr sparsam.

In den grossen Stichen nach Le Bruns Alexanderschlachten, seinen Hauptwerken, nähert er sich etwas mehr der Technik seines Freundes und künstlerischen Beraters Edelinck und der durch Glanzlichter wirkenden Stoffbehandlung der Rubensschule. An farbigem Reiz der Technik und Feinheit der Formendurchbildung bleibt er hinter Nanteuil und Edelinck weit zurück, seine Stärke besteht in der Sicherheit und Korrektheit der Zeichnung und in der Beherrschung der Formen- und Lichtmassen grosser Kompositionen. Unter den 215 Kupferstichen, die von ihm beschrieben sind, zählt man nur 14 Bildnisse. Er ist der berufenste Interpret der grossen akademischen Historienmaler Frankreichs, die mit ihrer mehr vom Pathos als von der Naturbeobachtung bestimmten Formengebung an die Kritik und die Gewandtheit des künstlerisch empfindenden Stechers hohe Anforderungen stellten. Ausser den Alexanderschlachten hat Audran noch viele andere Kompositionen Le Bruns gestochen. Ebenso hat er eine Anzahl von Gemälden Poussins, Le Sueurs, Mignards und Coypels durch seine Stiche berühmt gemacht. Von den zahlreichen Mitgliedern seiner Familie, die vor, neben und nach ihm als Stecher tätig waren, haben sich Bénoit Audran (1661—1721) und Jean Audran (1667—1756) noch am meisten der Vorzüglichkeit ihres Verwandten und Lehrers zu nähern vermocht.

Die mannigfaltigen Aufgaben, mit denen das reiche und schmuckliebende gesellschaftliche und religiöse Leben der Zeit und nun, nach der fast vollständigen Verdrängung des Holzschnittes, auch die umfangreiche und vielseitige typographische Produktion an den Kupferstich herantraten, führten einen immer weiteren Kreis von Künstlern diesem Gebiete zu. Die grossen, massgebenden Meister, die ihren Grabstichel vornehmlich dem Bildnis und dem historischen Gemälde widmeten, haben in einzelnen Fällen schon in dieser Zeit an mehr ornamentalen Werken mitgearbeitet. Auch Nanteuil und Edelinck und andere haben für reiche und vornehme Herren die Umrahmungen der sogenannten „Thesen", der Blätter, auf denen die akademischen Disputationen über wissenschaftliche Thesen angezeigt wurden, gestochen. Im allgemeinen jedoch blieben solche Arbeiten, in denen der Kupferstich mehr als blosse Illustration und Verzierung dienen sollte, bescheideneren und weniger beschäftigten

Stechern überlassen. In illustrierten Büchern zur Unterhaltung und Belehrung, in Kalenderblättern, Schilderungen von historischen Ereignissen, in Sammlungen von Wappen und Emblemen, von Tier- und Blumendarstellungen, Schreibvorlagen u. dgl. beginnt jetzt der Kupferstich eine lebhafte Tätigkeit, die allerdings erst im folgenden Jahrhunderte zu künstlerisch hervorragenden Leistungen führen



Jean Le Pautre. Einrichtung eines vornehmen Schlafgemaches. Wenig verkleinert.

sollte. Es wäre hier z. B. auf Cl. Fr. Menestrier, Fr. Chauveau, Alb. Flamen, I. B. Monoyer, I. Vauquer aufmerksam zu machen.

Der Ornamentstich setzt im XVII. Jahrhundert nur die Arbeit der vorhergehenden Zeit fort, er dehnt sein Gebiet aber weit über das einfache Ornamentvorbild aus, indem er nun die Formen gleich in ihrer Verwendung in der Aussen- und Innendekoration darstellt. Hierin ist die Tätigkeit Jean Le Pautres (Paris 1617—1682) epochemachend gewesen. Dieser ausserordentlich erfindungsreiche und zeichnerisch wie als Stecher gewandte Künstler hat über 2000 Stiche

in einzelnen Folgen veröffentlicht, die Vorbilder für alle Teile und Gegenstände vornehmer Gebäude, für Schloss- und Kirchenanlagen, Prunkgemächer und Gärten, Geräte und Möbel aller Art nach seinen eigenen und nach fremden Entwürfen enthalten. Er versteht seine für das praktische Studium bestimmten Vorlagen in einer geschmackvollen und interessanten Form vorzuführen, indem er die verzierten Räume mit Figuren belebt und die Bilder mit reichen Umrahmungen versieht (s. Abb.). Le Pautre hat wie in der Darstellung auch in der Technik seinen eigenen Stil. Seine Radierung ist leicht und weich, aber doch farbig kräftig, so dass die Fülle der eizelnen Formen klar zur Geltung kommt. Besonders in den Figuren erinnert seine Manier stark an die Stefanos della Bella.

Wie Le Pautre bemüht sich auch Jean Berain d. Ä. (Paris 1638—1711) die Formen der italienischen Spätrenaissance und des Barock nach französischem Geschmack umzubilden, nun aber in leichterem, eleganterem Vortrage. Seine Entwürfe sind von Le Pautre, Dolivar, Daniel Marot gestochen worden. Als Ornamentstecher dieser Zeit seien noch Charles Errard, Gédéon und Gilles Légaré, Alexis und Nicolas Loir angeführt.

Die glänzende Bautätigkeit unter Ludwig XVI. und das dadurch geweckte Interesse für die älteren französischen Bauwerke spiegelt sich auch im Kupferstich wieder. Neben reich illustrierten Büchern über Architektonik entsteht eine Reihe prächtiger Abbildungen französischer Gebäude, die zum Teil von ihren Meistern selber herausgegeben wurden. Die Werke Jules Hardouin Mansarts, von Michel Hardouin gestochen (1680), die architektonischen Entwürfe und Aufnahmen von Jean und Daniel Marot, Pierre Cottart, Louis Savat, Le Brun und anderen geben neben den Stichen Le Pautres ein lebendiges Bild der Kunstpflege unter dem grossen König. Umfassend wie alle seine Unternehmungen ist auch sein Plan, in dem „Cabinet du Roi“ Abbildungen aller bedeutenden Kunstwerke, die unter seiner Regierung entstanden oder in königlichen Besitz gekommen waren, zu sammeln. Mit dem Bestande an Kupferstichplatten, die in seinem Auftrage von den besten Künstlern zu diesem Zwecke hergestellt wurden, hat er den Grund zur „Chalcographie du Louvre“, einem noch heute bestehenden Institute zur Pflege des Kupferstiches gelegt, zu gleicher Zeit damit aber auch zuerst den Gedanken einer Art von Inventarisierung des nationalen Kunstbesitzes angeregt.



Adam Elsheimer. Die tanzende Nymphe.

KUPFERSTICH UND HOLZSCHNITT IN DEUTSCHLAND



ACH dem Tode Albrecht Dürers hatte der deutsche Kupferstich seine führende Stellung schnell aufgeben müssen. Wir sehen schon die unmittelbaren Schüler und Nachfolger des grossen Meisters im Banne der italienischen Kunstformen, die von da an auch auf die tüchtigsten und selbständigsten Künstler einen massgebenden Einfluss ausgeübt haben. Die klassische Kunst verlor wohl schliesslich, um die Wende des Jahrhunderts, ihre grosse Anziehungkraft, aber die deutsche Kunst besass nicht die Energie, einen eigenen Weg in die Höhe zu finden. Man verliess die italienischen Vorbilder nur, um sich andere zu suchen. Im XVII. Jahrhundert sind es zunächst die niederländischen Meister, die durch ihre technische und formale Überlegenheit die deutschen Stecher zur Nachahmung veranlassen. Dann, seit dem Ende des XVII. Jahrhunderts, gewöhnt man sich, die Schöpfungen französischen Geistes wie auf jedem anderen Gebiete so auch in der Kunst als vollendete, unerreichbare Muster anzusehen.

Gern würde der Blick über diese traurige Zeit deutscher Kunst hinweggleiten, wenn die Pflicht des Erzählers nicht zur Betrachtung des wenigen, das

Aufmerksamkeit verdient, mahnte. Die politischen und ökonomischen Zustände Deutschlands zur Zeit des Dreissigjährigen Krieges erklären nur zu gut den Tiefstand der geistigen und künstlerischen Produktion. Auf eine technische Errungenschaft von Bedeutung kann der deutsche Kupferstich des XVII. Jahrhunderts allerdings hinweisen, auf die Erfindung der Schabkunst, aber auch diese Technik hat ihre künstlerische Entwickelung und Ausbeutung erst im Auslande gefunden. Fern von der Heimat musste auch der einzige grosse deutsche Maler, den das XVII. Jahrhundert gesehen hat, verkümmern. In Italien hat Adam Elsheimer, der in seiner künstlerischen Empfindung durchaus Nordländer bleibt, sein kurzes Leben zugebracht. Für den deutschen Kupferstich kommt sein hochbedeutendes Talent leider nur wenig, viel weniger als für die niederländische Kunst in Betracht.

So mussten auch die wenigen tüchtigen Holzschneider, die sich über die öde Handwerklichkeit zu erheben strebten, ihr Arbeitsfeld im Auslande suchen. Schon am Ende des XVI. Jahrhunderts trafen wir in Italien die Krieger (Guerra) und Lederer (Coriolano), der Name Christophs Jegher, der vermutlich ein Deutscher von Geburt war, ist für immer an die Schöpfungen Rubens' gebunden und auch Christoph von Sichem d. J. hat ausschliesslich in den Niederlanden gearbeitet. Ein älterer Holzschneider dieses Namens ist in Basel und Strassburg in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts tätig gewesen, der jüngere Christoph von Sichem ist dagegen vollkommen Niederländer geworden. Er arbeitet besonders nach Goltzius und hat in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts eine Reihe von Büchern, die in Antwerpen und Amsterdam gedruckt worden sind, illustriert. Der niederländischen Manier des Farbenholzschnittes folgt auch L u d w i g B ü s i n c k (geboren um 1590), der hauptsächlich in Paris tätig war und nach Lallemand und nach Bloemaert eine Reihe von Farbendrucken mit einer Strich- und zwei Tonplatten geschnitten hat. Nach eigener Zeichnung hat er nur einige schwache Bauernfiguren herausgegeben.

Was in Deutschland selber in dieser traurigen Zeit an Holzschnitten geliefert wurde, verdiente kaum erwähnt zu werden. Die grosse Masse der Arbeiten besteht in Spielkarten, Kalender- und Heiligenbildern, Flugblättern, Etiketten und ähnlicher Ware für den Tagesbedarf, alles roh und nachlässig ausgeführt. In den Büchern ist der Holzschnitt fast ganz auf Initialen und Vignetten beschränkt, die in besseren Drucken aber auch, wie die Illustrationen, schon meist dem Kupferstich oder der Radierung anvertraut werden. Es ist

hauptsächlich wohl ihr alter Besitz an guten Holzstöcken aus dem vorigen Jahrhundert, der die Druckereien verhindert, den Holzschnitt ganz aufzugeben, und dessen Ergänzung den Formschneidern noch dürftige Arbeit verschafft.

Eine gewisse Freiheit und Breite zeigen einzelne Blätter von Marx Anton Hannas, der in Augsburg um 1630 tätig war, so z. B. der heilige Franciscus und die Totentanzfolge von 1637. Seine Formgebung und Technik sind weichlich und etwas plump und die Effekte, die er anstrebt, recht roh. Feiner, mehr niederländisch zeichnerisch und spitz ist die Technik Anton Möllers. Ebenso sucht sich Wilhelm Traudt in Frankfurt (gestorben 1664) der niederländischen Manier zu nähern. Den ersten Frankfurter Ratskalender hat Johann Georg Walther aus Nürnberg herausgegeben. In Nürnberg hat Paul Creutzberger (gestorben 1660) für die Lutherbibel von 1670 Holzschnitte geliefert. Für dies Werk arbeitete auch Abraham De Waerdt (aus Brüssel? 1630 bis 1670), der einen Ovid (Nürnberg 1639) mit zahlreichen Holzschnitten in einer der Radierung ähnelnden Manier illustrierte. In Strassburg ist Johann Fischer aus Sachsen (Bibel von 1606), in München Johann Nell (Chronik von Andechs, 1625) und Konrad Schramm aus Rieg (Evangelienbuch 1683) tätig. In Leipzig finden wir Konrad Grahlen und Andreas Bretschneider (1600—1640 tätig), in Basel um 1630 Johann Heinrich Glaser, der aber hauptsächlich Radierer war.

Im Vergleich zu dem fast vollständig verwahrlosten Holzschnitte hat der deutsche Kupferstich im XVII. Jahrhundert immerhin noch bemerkenswert tüchtige Leistungen aufzuweisen. An Menge wurde die Erzeugung durch die Not der Zeit sogar gefördert, da gewiss oft genug der billigere Kupferstich an Stelle der kostbareren Gemälde hat treten müssen. Der Kupferstich wird jetzt geradezu das offizielle Mittel der Verewigung von Personen und Ereignissen. Der Porträtstich wird deshalb vor allem gepflegt, er nimmt unter den künstlerischen Erzeugnissen der Zeit den breitesten Raum ein.

Die Anregung zu künstlerisch überlegterer und technisch sorgfältigerer Arbeit ging für diesen Zweig des deutschen Bilddruckes unmittelbar von den Niederlanden aus. In erster Reihe ist es die Brüsseler Familie der Sadeler, die der feinen, geleckten niederländischen Manier der Wierix und De Passe in Deutschland Eingang verschafften. Johann Sadeler und sein jüngerer Bruder und Gehilfe Raphael standen längere Zeit in den Diensten Herzog Wilhelms von Bayern, siedelten dann aber nach Venedig über, wo sie sich mit der Repro-

duktion von Werken Bassanos, der Carracci und anderer Meister beschäftigten. Raphael kehrte wieder nach München zurück, um mit Hilfe seines Sohnes Raphael die Stiche für die „Bavaria pia et sancta" (1618 herausgegeben) auszuführen. Der tüchtigste Stecher der zahlreichen Familie ist ein anderer Sohn Raphaels, Ägidius Sadeler (Antwerpen 1570—1629 Prag), der in die Dienste Kaiser Rudolfs II. trat und sich durch seine Stiche nach älteren und zeitgenössischen Malern hervortat. Besonders sind es Künstler wie Johann von Aachen, Christoph Schwarz, Heinz, Spranger und andere, die in ihm einen verständnisvollen und eleganten Interpreten finden. Er wagt sich aber auch an die alten Meister und hat sogar in der „Madonna mit den Tieren" aus Zeichnungen Dürers einen Stich im Stil des Altmeisters zusammenzustellen versucht. Vortrefflich sind auch seine Landschaften nach Brill, Bruegel, Savery und anderen. Als „S. Caesareae Majestatis Sculptor" unter Rudolf II., Matthias und Ferdinand II. fand er Gelegenheit, eine ganze Anzahl von Bildnissen zu stechen, die sich durch gediegene, feine Behandlung und durch einen zarten, silbrigen Ton auszeichnen (s. Abb.).

Als Gründer einer grossen Kupferstecherschule hat Domenicus Custos (1560?—1612), der gegen Ende des XVI. Jahrhunderts aus Antwerpen nach Augsburg kam und die Witwe des Stechers Bartholomaeus Kilian heiratete, eine gewisse Bedeutung. Als Stecher und als Lehrer seiner Stiefsöhne und seines Sohnes Raphael hat er zur Verbreitung der glatten, glänzenden Manier der niederländischen Meister in Deutschland wesentlich beigetragen. Im Jahre 1597 gab er die „Icones institutorum sex illustrium ordinum" heraus, dann 1599 die Fürstenbildnisse des Schlosses Ambras und endlich die grosse Folge der Bildnisse der Fugger. Schon hierbei ist ihm sein Stiefsohn und Schüler Lucas Kilian (1579—1637), der tüchtigste der zahlreichen Stecher dieser Familie, ein überaus fleissiger und gewandter Künstler, behilflich gewesen. Lucas stach zuerst nach Gemälden von Palma, Veronese, Tintoretto, Rottenhamer, Spranger und anderen. Er kann neben Ägidius Sadeler als der erste bedeutende Reproduktionsstecher in Deutschland angesehen werden. Sein Bestes hat aber auch er in seinen Bildnissen geleistet, die in der Tat durch ihre frische Auffassung und sorgfältige Ausführung der Beachtung wert sind. Später sucht er Goltzius und Bloemaert nachzuahmen und schädigt durch die gequälte Energie und die übertriebene Schärfe der Strichführung die guten Grundlagen seines Stils.

Die Tradition der Familie wird durch eine Reihe mehr oder weniger

geschickter Stecher bis in das XVIII. Jahrhundert fortgesetzt. Lucas fast gleichaltrig ist sein Bruder Wolfgang. Der zweiten Generation gehören Wolfgangs



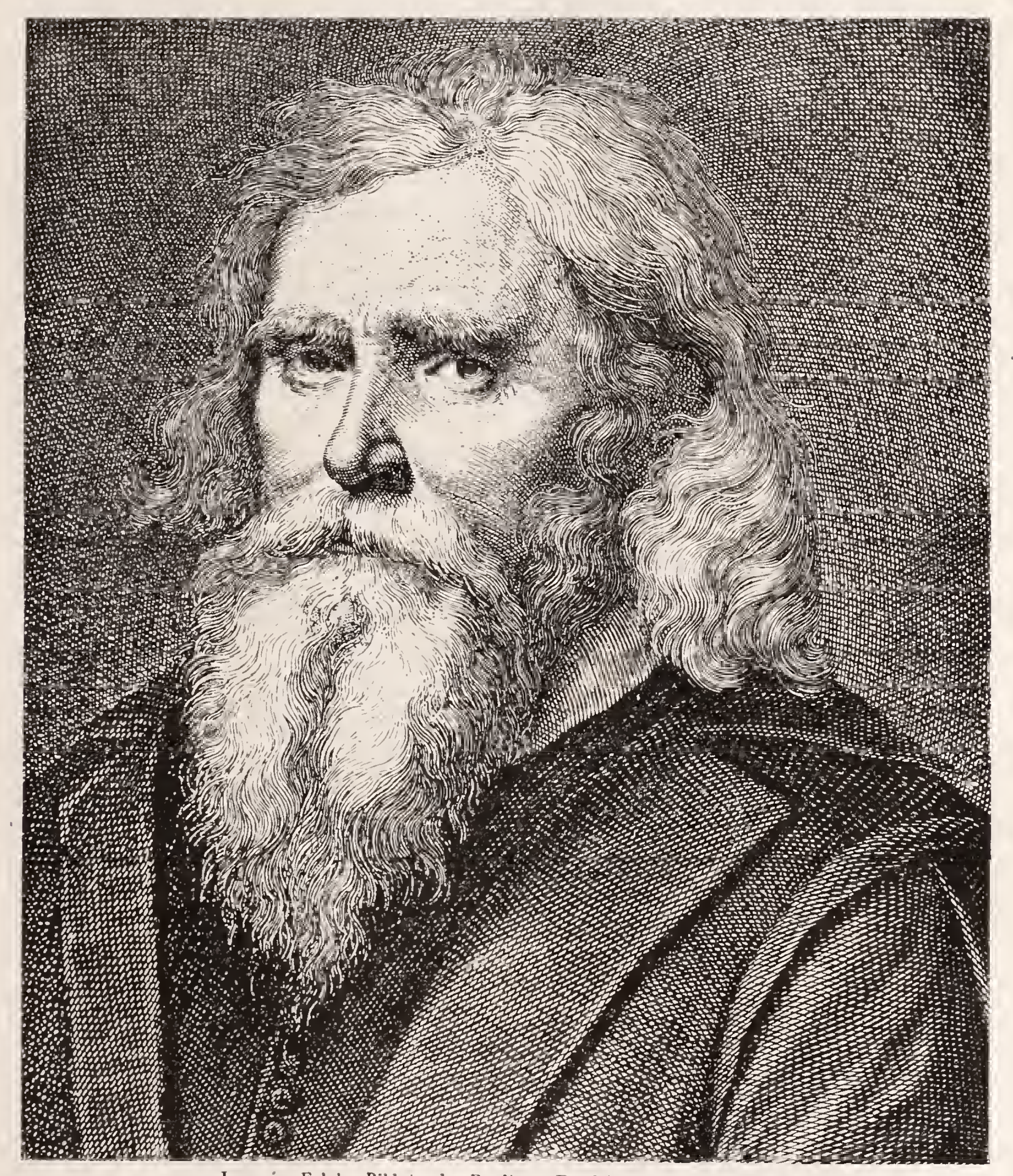
Aegidius Sadeler. Bildnis des Arnold von Reyger.

Söhne Philipp (1628—1693) und Bartholomaeus Kilian (1630—1696) an, mit dem schon der französische Einfluss sich geltend zu machen beginnt.

Er ist bei François Poilly in Paris in die Schule gegangen und hat auch nach französischen Malern, wie Philippe de Champaigne, und in ihrem Geiste gearbeitet. Unter seinen damals viel gerühmten Bildnissen sind z. B. die der Herzöge Friedrichs I. und Eberhards III. von Württemberg uud einige Riesenblätter, wie das Reiterbildnis Kaiser Josephs I. auf 16 Platten, hervorzuheben. Georg Kilians Söhne Georg Christoph und Philipp Andreas gehören schon dem XVIII. Jahrhundert an. Schüler Poillys sind auch die Augsburger Elias Heinzelmann (1640—1693) und Johann Heinzelmann (1640—1700), der seit 1688 in Berlin tätig ist.

Eine andere fleissige Stecherfamilie in Augsburg ist die der Wolfgang. Der älteste ist Georg Andreas Wolfgang (geb. 1631), der sich auch viel mit Schabkunst beschäftigt hat. Seine Söhne Andreas Matthaeus und Johann Georg sind bis in das XVIII. Jahrhundert tätig. In Frankfurt arbeitet Jacob von der Heyden aus Strassburg (um 1570—1640) in der Art der Wierix und Sadeler, besonders Bildnisse von Personen, die im dreissigjährigen Kriege eine Rolle gespielt haben. Er hat auch einige Landschaften radiert. Peter Isselburg (1568—1630) aus Köln, ebenfalls ein Schüler der Niederländer, erfreute sich in Nürnberg, wo er sich niedergelassen hatte, als Porträtstecher grosser Beliebtheit. Seine Bildnisse hat er in der Art der Sadeler, aber weniger lebendig und fein, eine Reihe von Halbfiguren von Heiligen schon in der Manier der Rubensstecher ausgeführt.

Bei Isselburg hat Joachim von Sandrart (Frankfurt 1606—1688 Nürnberg) sich in der Stecherkunst auszubilden begonnen. Er hat sich allerdings später ausschliesslich der Malerei gewidmet und ist für uns heute wesentlich als Verfasser seiner „Teutschen Akademie der Bau-, Bild- und Malereikünste“ (1675—79) von Bedeutung, er hat aber als verständnisvoller Kunstförderer auch den Kupferstich nach Kräften zu heben gesucht. Von ihm selber sind nur einige Radierungen bekannt, er hat aber für die Stiche in mehreren Werken, wie den Statuen der Galeria Giustiniani, in Zeillers Itinerarium Italiae u. a. m. sorgfältige Zeichnungen geliefert und sich durch die Leitung der Arbeit an den Stichen für seine „Akademie“ verdient gemacht. Berufsmässiger Kupferstecher ist sein Neffe und Schüler Jacob von Sandrart (1630—1708), der in Regensburg und Nürnberg eine eifrige Tätigkeit besonders als Stecher von Landkarten und Bildnissen entwickelt. Seine Werke gehören zu den besseren Leistungen seiner Zeit, ohne durch besondere Vorzüge zu fesseln. Andere Mitglieder der



Jeremias Falck. Bildnis des Predigers Daniel Dilger. Ausschnitt.

Familie wie Johann Jacob, Joachim d. J., Johann, Lorenz und Susanna sind als Stecher noch weniger hervorragend.

Der Norden Deutschlands hat in dieser Zeit nur einen Grabstichelkünstler von Bedeutung aufzuweisen. Jeremias Falck (Danzig 1609—1677) hat

seinen ersten Unterricht wahrscheinlich von Willem Hondius in Danzig empfangen und sich dann in Paris und in Amsterdam an den Werken der Niederländer weiter ausgebildet. Er ist in seiner Heimat und in Kopenhagen und Stockholm als Bildnisstecher viel beschäftigt worden. Die kunstsinnige Königin Christine von Schweden, König Friedrich III. von Dänemark, Ludwig XIII. und seine Gemahlin, der Grosse Kurfürst, Nicolaus Kopernicus sind die hervorragendsten unter den Persönlichkeiten, die er porträtiert hat. Eine seiner besten Arbeiten ist das Bildnis des Predigers Daniel Dilger (s. Abb.). Falcks Charakteristik ist ernst und eindringend, in seiner Technik kann er, trotz einer gewissen Pedanterie, in der Darstellung des Stofflichen mit den besten Niederländern wetteifern. Vortrefflich weiss er die tiefen Schatten sammetartiger Stoffe und den Glanz der Rüstungen wiederzugeben; sehr geschickt sind z. B. die gerafften Falten der Spitzenschärpen durch kurze, sich stark verdickende Taillen angedeutet, auch das Fleisch und das Haar höchst subtil und weich behandelt. Unter seinen etwa 500 Stichen finden sich auch Reproduktionen nach Gemälden verschiedener Meister, Vorlagen für Goldschmiede, Büchertitel und dergleichen.

Von den deutschen Stechern, die auch im XVII. Jahrhundert dem italienischen Stil treu bleiben, mögen nur Matthaeus Greuter (Strassburg 1564 oder 1566—1638) und sein ganz italienisierter Sohn Johann Friedrich, die beide in Rom in der Art Rotas und der Carracci arbeiten, und Theodor Krüger (München um 1575—1650 Rom), der in der Technik Villamenas besonders nach Andrea del Sarto sticht, genannt sein.

Von der Maler-Radierung hätte man nach einzelnen Ansätzen auch in Deutschland mehr erwarten können. Es blieb aber trotz allem bei Stückwerk und Kleinkunst oder bei blosser Nachahmung. Nicht nur das Beispiel der grossen holländischen Meister war unvermögend zum selbständigen Schaffen anzuregen, auch der einzige bedeutende und selbständige Künstler der Heimat, Adam Elsheimer (Frankfurt 1578—1610 Rom), hat, wie schon hervorgehoben wurde, in Deutschland keinen Nachfolger gehabt. Er hat, seit 1600, in Italien gelebt und als Maler sowie als Radierer verständnisvolle Schüler nur unter den Holländern gefunden. Merkwürdig genug ist es, dass von Elsheimer, der als Radierer nach dem Zeugnisse von Zeitgenossen besonders berühmt gewesen ist, dessen technische Neuerung auf diesem Gebiete, der weisse Ätzgrund, sogar Rubens zu lebhafter Nachfrage veranlasst hat, nur so wenige Blätter bekannt geworden sind, die noch dazu fast alle äusserst selten, also nur in kleiner

Anzahl gedruckt oder ursprünglich wenig beachtet worden sind. Einige radierte Illustrationen in Frankfurter sogenannten Messrelationen von 1598 und 99, die man neuerdings auf Grund des auf ihnen angebrachten, aus A und E zusammengesetzten Monogramms für den jungen Elsheimer in Anspruch genommen hat, zeigen in ihrem konventionellen, ganz zeichnerischen Stile wenig Verwandtschaft selbst mit den frühesten der bisher anerkannten Radierungen Elsheimers, die in ihrer unbeholfenen Technik eine bedeutungsvolle Unbefangenheit, ein Tasten und Suchen nach neuen malerischen Wirkungen erkennen lassen.

Besonders charakteristisch für Elsheimers Technik ist der „Pferdeknecht", eine Studie, die einen jungen Menschen mit einem Pferde und zwei Hunden wiedergibt. Unregelmässige Lagen gleichlaufender, ziemlich grober und rauher Ätzlinien verdichten sich in den Schatten zu tiefen, weichen Tuschtönen und öffnen sich in schnellem und weichem Übergange nach den Lichtstellen hin. Fast alles ist in reiner Ätzung ausgeführt und nur wenige leichte Schatten sind mit der kalten Nadel nachgearbeitet. Trotz dem augenfälligen Mangel an technischer Routine in der Strichführung und in der Verbindung der Arbeiten der Ätzung mit denen der kalten Nadel ist die malerische Wirkung ganz neu und frappant. Die Umrisslinien verschwinden, man sieht nur Massen von durchsichtig leuchtenden Schatten und von glänzenden Lichtern, die den Formen volle Rundung und Farbe geben. Nur von Correggio könnte man sich, wenn er radiert hätte, eine so malerisch freie und doch plastisch feste Behandlung vorstellen. In Italien hat sich bis auf Ribera keiner so vollständig von dem Zwange der Linien zu befreien vermocht. Diese zielbewusste Selbständigkeit in der Ausnutzung der Technik für seine malerischen Absichten gibt den Radierungen des zart empfindenden Poeten, der in seinen Gemälden Rembrandts Helldunkel vorausahnen lässt, eine nicht geringe Bedeutung.

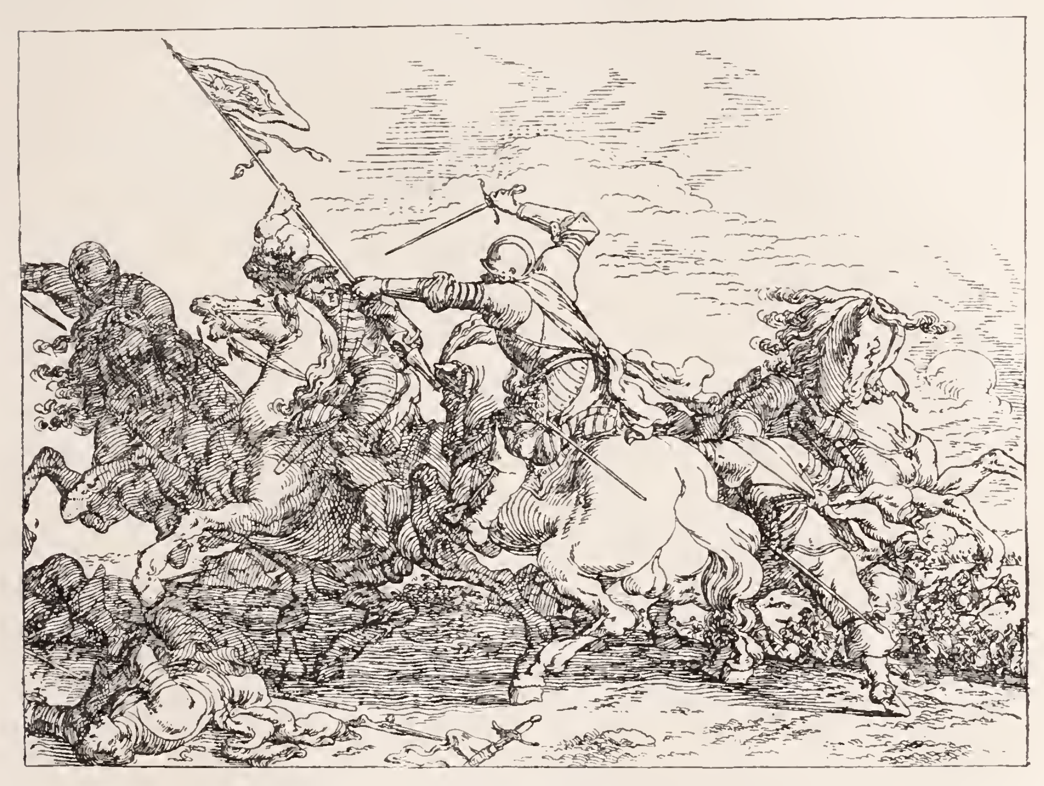
Wir können in diesem genialen Radierversuch Elsheimers leicht das Prinzip erkennen, das der sichere Grabstichel seines trefflichen Freundes Goudt zu einem stecherischen System erweitert und durchgeführt hat. Wir begreifen nun auch, was den Niederländern unseren bescheidenen Künstler auch als Radierer so wert machte. Er gab in dem Wenigen, was er ausführte, reichste Anregungen. Er zeigte ihnen eine ganz neue, kühne Kombination der Radierlinien zu malerisch die Form umfliessenden, durchsichtigen Schattentönen. Soutman und die anderen Rubensstecher, Van Dyck und die Holländer, vor allem Rembrandt, haben diese Effekte auszunutzen und zu steigern gewusst.

Ausser diesem seinem grössten Blatte werden Elsheimer noch sieben andere Radierungen meist ganz kleinen Formates zugeschrieben. Bezeichnet ist nur der h. Joseph mit dem Jesusknaben, einer seiner frühesten selbständigen künstlerischen Radierversuche. Der ebenfalls frühe Tobias mit dem Engel (Nagler 2), ein Lieblingsthema des Malers, ist technisch ganz ähnlich wie der Pferdeknecht behandelt, aber matter und trockener und weniger farbig. Die andere Darstellung desselben Gegenstandes, in Höhenformat (Nagler 3), ist ganz überarbeitet. Höchst reizvoll sind die vier kleinen Blättchen mit arkadischen Landschaften, die von Satyrn und Nymphen bevölkert werden. Sie sind viel zarter und vertriebener ausgeführt als die vorher genannten Radierungen, viel geschlossener im Ton, meist aber nur ganz schwach geätzt, ohne Nacharbeit und ohne grosse Tiefe der Schatten. Trotzdem zeigen besonders der „flötende Satyr" und die „tanzende Nymphe" (s. Abb. S. 445), Landschaften von feinstem Helldunkel. Die zierliche Staffage ist mit grösster Kunst innig mit dem Hintergrunde verbunden, alle Einzelheiten höchst lebendig. Ohne Zweifel sind diese mythologischen Darstellungen später entstanden als jene grösseren, mehr skizzenhaften und gröberen Radierungen. Eine solche Durchsichtigkeit und Feinheit der Abstufungen im Baumschlag, diese äusserste Zartheit der fernen Gründe hat in der Radierung ausser Elsheimer nur noch Claude Lorrain zu erreichen vermocht.

Elsheimer steht auf seiner künstlerischen Höhe in Deutschland ganz allein. Weder können sein Lehrer Philipp Uffenbach in Frankfurt (gest. um 1639), der einige Blätter gut, aber in veralteter Manier radiert hat, oder gar Adam Griemer (Frankfurt, gest. 1640) als seine Vorgänger angesehen werden, noch ist unter der jüngeren Generation irgendeiner als sein Schüler zu bezeichnen. Fast alle schwanken haltlos zwischen der Nachahmung der Italiener oder der Niederländer hin und her.

Der temperamentvolle Johann Wilhelm Baur (Strassburg um 1600 bis 1642 Wien), ein Schüler des Strassburgers Friedrich Brentel (1580—1651) hat sich in Italien nach Callot und Della Bella ausgebildet und ist auch hauptsächlich dort tätig gewesen. Unter seinen Radierungen sind die Schlachten, die „Caprici di varie battaglie" (1635, s. Abb.), die Trachtenbilder (1636) und 151 bizarre und theatralische Illustrationen zu Ovid die bekanntesten. Sein eigenes Talent zeigt sich am vorteilhaftesten in den lebendigen Gruppen der Kämpfenden und in den Landschaften. Ein Nachahmer Baurs war Melchior Küssel (1622—1683), der auch viele Kompositionen von ihm gestochen hat.

Seine Bildnisse und seine biblischen Darstellungen, darunter miniaturartige Nachbildungen berühmter Gemälde zeichnen sich durch eine fliessende, weiche und schillernde Stechweise aus. In Rom empfing auch Franz Cleyn (gest. 1658), der dann in England für Tapetenfabriken arbeitete, seine Ausbildung. Aus den Jahren 1645 und 1646 haben wir von ihm einige Folgen allegorischer Figuren, die in der Art Schiavones leicht und fein skizziert sind, und Ornamente mit



Johann Wilhelm Baur. Reiterkampf. Meyer 24. Wenig verkleinert.

Tierfiguren in der Art Fialettis. Ein bemerkenswert sicherer und freier Zeichner ist Jonas Umbach (1624—1700), der sich die Radierungen Renis, Cantarinis und Carpionis zum Vorbilde genommen zu haben scheint. Ausser Madonnen und Heiligen hat er auch italienische Landschaften mit Ruinen und einige hübsche mythologische Szenen mit scharfer Nadel sehr frisch radiert. Noch viele andere deutsche Künstler haben in Italien die Anregung zur Radierung empfangen, z. B. Joh. Franz Ermels aus Köln, Joh. Heinrich Schönfeld und Joh. Oswald Harms (Inventioni di ruini von 1677).

Fast noch stärker als die Reize der italienischen Kunst wirkt jetzt selbst auf die in Italien lebenden Deutschen die Anziehungskraft der niederländischen Meister. Im Stil der holländischen Radierer hat Hans Ulrich Frank (1603—1680 Augsburg) 21 Bilder aus dem Soldatenleben flüchtig und eckig mit spitzer Nadel gestochen. Zu einem Grimmelshausen der bildenden Kunst gebrach es ihm aber an Talent. Ähnlich ist die Technik des Joh. Phillipp Lembke (1631—1713 Nürnberg, Stockholm). Volkstümliche Szenen in Ostades Art hat Matthias Scheits (Hamburg um 1640—1700) herausgegeben. Von allen deutschen Radierern hat sich Johann Heinrich Roos (1631—1685) den holländischen Vorbildern am meisten zu nähern verstanden. In Holland hat er sich bei Adriaen de Bye als Tiermaler ausgebildet und dann in Rom die Landschaft studiert. Aus diesen beiden Elementen setzt sich seine Kunst zusammen. In seinen 39 Radierungen ist die Landschaft nur der Hintergrund für die geschmackvoll angeordneten Gruppen von Rindern, Schafen und Ziegen, die er ausserordentlich naturgetreu mit feiner, sorgfältig zeichnender Nadel wiedergibt. Seine Arbeiten sind etwas kleinlich und hart in der Mache und dünn im Ton, trotz den oft kräftigen Tiefen der Schatten fehlt ihnen die Weichheit und Farbigkeit Berchems und Dujardins (s. Abb.). Eine eigentümliche Mischung von niederländischer mit italienischer Art zeigen die Felsenlandschaften des Joachim Franz Beich (München 1665—1748), die sich bald an Both oder Berchem, bald an Salvator Rosa oder Poussin anlehnen. Beiläufig mag noch Franz Ertinger (1640—1700) genannt sein, der nach Rubens und besonders nach Zeichnungen De Lafages radiert hat.

Die deutsche Eigenart der wenigen Radierer, die sich in dieser Zeit nicht ganz der Nachahmung fremder Vorbilder hingeben, besteht wesentlich in ihrem grossen Fleisse und in der technischen Sauberkeit der Arbeit. Ihrer nüchternen Auffassung entspricht die Vorliebe für das Lehrhafte, im besonderen für die topographische Schilderung. In dieser Hinsicht ist die Nachwelt dem Matthäus Merian für seine treuen Schilderungen der Städte und Landschaft allerdings zu Dank verpflichtet. Merian, der 1593 in Basel geboren ist, empfing seinen Unterricht in Zürich bei Dietrich Meyer (1572—1658), einem tüchtigen Maler und Radierer, kam dann in Nancy, wo er 1608 das Leichenbegängnis Carls VIII. zu stechen hatte, mit Callot in Berührung, hielt sich in Paris auf und siedelte sich schliesslich als Schwiegersohn des Kupferstechers Theodor De Bry in Frankfurt an. Hier führte er das De Bry'sche Verlagsgeschäft fort

und hinterliess es nach seinem Tode im Jahre 1650 seinen Söhnen und Gehilfen Matthäus d. J. und Kaspar.

Merians figürliche Kompositionen, die Bibelbilder, die Jagddarstellungen nach Tempesta, das Theatrum Europaeum, der Totentanz sind wenig bedeutend,



Johann Heinrich Roos. Schafe und Ziegen. B. 4.

dagegen sind die Landschaften und Städteprospekte nicht nur amüsant, sondern auch künstlerisch ansprechend. Er zeichnet die wie aus der Vogelperspektive beobachteten Städtebilder, die halb Plan, halb Vedute, lehrreich und anmutig zugleich sein sollen, mit leichter, spitzer Nadel in regelmässigen, klaren, etwas trockenen Strichzügen. Die figürliche Staffage dient zur Charakteristik und zur

Belebung. Besonders hübsch sind die Ansichten der Rheingegend, eine frühe Arbeit. Sein und seiner Gehilfen und Nachfolger Hauptwerk ist die grosse Zeillersche „Topographie“, ein geographisches Riesenwerk von 30 Bänden, das neben genauen Beschreibungen der einzelnen Teile Deutschlands und einiger Nachbarländer über 2000 Landkarten, Stadtpläne, Ansichten und dergleichen enthält. Die Ausführung ist natürlich sehr ungleich, meist handwerklich und im Detail schematisch, aber immer von grosser Sauberkeit, recht geschickt in der Perspektive und natürlich im Eindruck des Ganzen. Es sind Zeitbilder von stimmungsvoller Naivität, die den Reiz spiessbürgerlicher Selbstgefälligkeit besitzen. Merians Tochter Maria Sibylla hat sich durch ihre feinen Radierungen nach Blumen, Raupen und Insekten, die sie mit Sorgfalt sammelte und beobachtete, eine gewisse Berühmtheit erworben.

Seinen künstlerischen Weltruf hat von allen deutschen Radierern dieser Zeit ausser Elsheimer nur noch Wenzel Hollar bis in unsere Tage zu behaupten vermocht. Hollar ist 1607 in Prag geboren, hat seine Ausbildung durch Merian erhalten, dann mit seinem Gönner, dem Grafen Arundel, in England und auf Reisen gelebt und ist in London 1677 gestorben. Der fleissige Mann hat an 3000, zwar fast durchgehends kleine, aber äusserst subtil ausgeführte Radierungen hinterlassen. Die Anregung Merians und die Anschauung auf seinen Reisen haben seinem Talente die Richtung auf die Schilderung der konkreten Wirklichkeit gegeben. An Phantasie scheint es ihm überhaupt gemangelt zu haben. Von seinen Reproduktionsstichen, die zum grossen Teil die Schätze der Sammlungen Arundels wiedergeben, sind die Radierungen nach Elsheimer die gelungensten. An malerischer Wirkung können sie sich aber nicht mit den Stichen Goudts messen. Während seines Aufenthaltes in Antwerpen hat Hollar auch einige Blätter für Van Dycks Ikonographie ausgeführt. Sie gehören aber keineswegs zu den besten Arbeiten dieser Sammlung, wie überhaupt seine Bildnisse weder sehr lebendig noch malerisch anziehend sind.

Hollars eigentümliche und grosse Vorzüge liegen in der technischen Meisterschaft der Stoffandeutung und vor allem in der treuen und feinen Darstellung landschaftlicher Ansichten. Überall, wo er sich aufhält, sucht er die Orte und die vornehmsten Gebäude, die hübschesten Landschaftsbilder in Zeichnungen und Radierungen festzuhalten (s. Abb.). Er legt dabei im Gegensatze zu Merian viel weniger auf das Topographische als auf das Landschaftliche Nachdruck. Der malerische, gegenständlich nebensächliche Vorder-

grund mit seiner Figurenstaffage wird stark betont, so dass die eigentliche Stadtansicht oft nur in schwachen Umrissen im Hintergrunde erscheint. Seine Auffassung ist ausserordentlich schlicht, ohne jedes Suchen nach Effekten. Die grosse Schärfe und Klarheit der feinen Linien gibt den Formen, besonders den Umrissen, eine gewisse Härte, die aber der Landschaft einen eigenen Stimmungsreiz, den Eindruck friedlichster Ruhe in der Natur und im Leben der Menschen gibt. Der Reichtum an Details und die abwechslungsreiche Stimmung der Töne erhält das Interesse rege und führt das Auge des Beschauers bis in die mit äusserster Zartheit angedeuteten Fernen des Hintergrundes. Nur in den grossen Schattenflächen, die er nicht zu bemeistern weiss, wirkt Hollars Technik öfters trocken und nüchtern; er hat deshalb die grossen Dimensionen fast immer wohlweislich vermieden. In der Staffage scheint er von Jan van de Velde, den er auch mehrfach kopiert hat, beeinflusst, wie überhaupt seine Landschaften die Kenntnis der holländischen Meister voraussetzen.

Die Liebe des Naturfreundes und des Künstlers zur Detailbetrachtung führte Hollar auf seine vielbewunderten Virtuosenstückchen in täuschender Wiedergabe der Gewandung, wie sie in seinen Trachtenbildern vorliegen, von Muscheln, Schmetterlingen und besonders von Pelzwerk. In den drei Katzenköpfen und in den Muffen täuscht seine feine Nadel die spröde Elastizität der einzelnen Haare, die glänzende Weichheit der zusammenliegenden Massen, die die Oberfläche bilden, mit der höchsten technischen Vollendung hervor. Als Meister der graphischen Kleinkunst ist Hollar nur von wenigen erreicht worden.

Wenzel Hollar. Rheinlandschaft. Parthey 702.



DIE SCHABKUNST IN DEUTSCHLAND, IN DEN NIEDER-LANDEN UND IN ENGLAND.



IE Aufgabe, die die nordische Malerei des XVII. Jahrhunderts dem reproduzierenden Künstler in technischer Hinsicht stellte, lief im wesentlichen auf die Wiedergabe malerischer Helldunkeltöne und weich vertriebener Farbenübergänge hinaus. Die breiten, tiefen und doch durchsichtigen Schattenflächen, und ihre Vermittelung mit den scharf einfallenden Lichtern, auf denen besonders die holländische Malerei der Zeit ihre Wirkungen gründete, auch in der Reproduktion zu erzielen, erfand ein scharfsinniger Deutscher in der Schabkunst ein neues praktisch und künstlerisch folgenreiches Verfahren. Die farbigen Helldunkeleffekte, die Grabstichel und Nadel nur mit grösster Mühe und mit höchster Kunst auf der hellen Platte zu erreichen vermochten, konnten durch diese Technik auf rein mechanischem Wege hervorgebracht werden, indem auf der gleichmässig aufgerauhten Platte die Lichter und Halbschatten nur durch mehr oder weniger starkes Glätten herausgearbeitet zu werden brauchten. Die Technik entsprach durchaus der malerischen Tendenz der Zeit und wurde deshalb schnell beliebt uud zu höchster Vollkommenheit ausgebildet. Freilich sind es nicht die Landsleute des Erfinders gewesen, die die neue Technik künstlerisch zu entwickeln berufen waren. Sie haben das Fremden, den Holländern und vornehmlich den Engländern überlassen müssen.

Es ist kein Zufall, dass der Erfinder der Schabkunst Ludwig von Siegen nicht nur in Holland (in Utrecht 1609) geboren ist, sondern auch sich längere Zeit in Amsterdam aufgehalten hat. Nur die eingehende Kenntnis der holländischen Kunst, Rembrandtscher Ideen konnte ihn auf seine Erfindung bringen. Ludwig erhielt seine Erziehung auf der Ritterakademie zu Kassel, war dann als Kammerjunker und Offizier beim Landgrafen von Hessen und bei anderen Fürsten in Diensten. Er scheint von frühauf für alle künstlerischen Techniken ein lebhaftes Interesse besessen zu haben, aber erst bei seinem Aufenthalte in Amsterdam tritt er künstlerisch tätig auf. Im Jahre 1642 sendet er dem Landgrafen Wilhelm VI. von Hessen mit einem noch erhaltenen Begleitschreiben den ersten in der neuen, von ihm erfundenen Technik ausgeführten Stich, das Bildnis der Mutter des Fürsten, der Landgräfin Amalie Elisabeth. Das Blatt

zeigt schon eine ganz bedeutende Fertigkeit des Künstlers in der Handhabung seiner Werkzeuge und einen guten Erfolg seiner Bestrebungen. 1643 folgt das Bildnis der Eleonora Gonzaga, der Gemahlin Kaiser Ferdinands III., 1644 die Bildnisse Wilhelms von Oranien und seiner Gemahlin.

Neue Proben seiner Geschicklichkeit besitzen wir erst wieder aus dem Jahre 1654 in einem Bildnis Kaiser Ferdinands III. und in einer Darstellung des heiligen Bruno. Diese Stiche sind zum Teil nach Honthorst, zum Teil nach eigenen Zeichnungen des Künstlers hergestellt. Datiert ist dann nur noch die h. Familie nach Annibale Carracci von 1657; ein männliches Bildnis und ein h. Hieronymus tragen keine Jahreszahl. In den frühen Arbeiten Ludwigs von Siegen ist die Schabkunsttechnik noch sehr diskret verwendet, sie bildet nicht das alleinige Mittel der Formengebung, sondern ist noch mit Linienarbeit verbunden. Für die feineren Striche z. B. der Haare in der Amalie Elisabeth, in dem Spitzenkragen der Eleonora Gonzaga, im Hintergrunde der Bildnisse Wilhelms von Oranien und seiner Gattin und für andere Details ist noch der Stichel verwendet worden. Es handelt sich hier viel mehr um ein Hineinarbeiten der Schabkunst in die Schatten des auf hellem Grunde umrissenen Bildes als um ein Herausarbeiten der Lichter aus der Fläche. Er scheint also noch nicht die ganze Platte aufgerauht zu haben, sondern nur die Schattenstellen, die er dann in das Licht hinein modellierte. Erst in seinen letzten Stichen von 1654 und 1657 sind die Platten vollständig aufgerauht und die ganze Zeichnung und Modellierung mit dem Schaber hergestellt.

Im Prinzip hat Siegen sein Verfahren also vollständig durchgeführt und die mit ihm erreichbaren malerischen Effekte klar angedeutet. Die künstlerischen Verdienste seiner Blätter sind nicht gering, können aber gegenüber der Bedeutung der Technik kaum in Betracht kommen. Siegen starb nach 1676.

Wie Ludwig von Siegen war auch der zweite Meister der Schabkunst kein berufsmässiger Künstler, sondern ein Mann des Schwertes, ein Talent auf den verschiedensten Gebieten der Technik. Prinz Rupprecht von der Pfalz, der Sohn des Winterkönigs, ist 1619 in Prag geboren, in Holland erzogen, hat sich als Feldherr und Admiral vornehmlich im Dienste der englischen Könige bewährt und ist auch in England 1682 gestorben. Um 1654 traf der Prinz in Brüssel mit Ludwig von Siegen zusammen, der dem eifrigen Kunstdilettanten und Freunde sein bis dahin streng geheim gehaltenes Verfahren mitteilte. Prinz Rupprecht hat mehr als zehn Blätter mit grossem Geschick und

Verständnis ausgeführt, wenn auch ihr Ton etwas schwer und dick und unruhig ist. Die zart behandelten Platten nutzten sich so schnell ab, dass schon nach wenigen Abdrücken Unebenheiten und matte Stellen hervortraten. Prinz Rupprechts bestes Werk ist der Henker mit dem Haupte Johannis, der „grosse Henker", nach Ribera von 1638; aus demselben Jahre stammt ein Krieger nach einem Giorgione zugeschriebenen Gemälde, ein männliches Bildnis von 1657, der „kleine Henker" von 1662 (s. Abb.), die Magdalena nach Merian und andere Blätter sind undatiert.

Ausser Prinz Rupprecht scheint um dieselbe Zeit noch ein dritter Kunstliebhaber, der Mainzer Domherr Theodor Kaspar von Fürstenberg (1615—1675) mit Siegens Erfindung bekannt geworden zu sein. Er hat schon 1656 ein Bildnis des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich in Schabkunst ausgeführt. Hervorragend ist weder dies Bildnis noch das des Markgrafen Friedrich V. von Baden oder die Zingarella nach Correggio und das Haupt des Täufers, aber er handhabt die Technik schon mit grosser Sicherheit. Fürstenbergs Schüler waren Johann Friedrich von Elz, Domprobst von Trier (1632—1686) und Johann Jacob Kramer, beide ohne Bedeutung. Auch der Wiener Hofmaler Johann Thomas von Ypern hat früh die Technik kennen gelernt und sich mit einem Bildnis Tizians darin versucht.

Nach und nach, wenn auch langsam, verbreitete sich die Schabkunst in Deutschland, sie wurde aber hier fast durchgehends mit abschreckender Handwerksmässigkeit betrieben. Als Künstler verdienen nur sehr wenige von denen, die sich durch die Anfertigung von Bildnissen in dieser Manier ihr Brot zu verdienen suchten, überhaupt eine Erwähnung. In Mainz arbeitete Jodocus Bickart (1600—1672), in Köln und Kassel Hermann Heinrich Quita, in Augsburg Georg Andreas Wolfgang (1631—1716) und seine Söhne, Johann Friedrich Leonart (1633—1680), Johann Georg Bodenehr (1631—1704), Elias Christian Heiss (1660—1731); in Nürnberg Georg und Michael Fenitzer, Samuel Blesendorf in Berlin (1670 bis 1706), Constantin Friedrich Blesendorf (um 1675—1754), Paul Multz, J. Alex Boener usw. Interessanter als diese Porträtstiche sind die Schabkunstblätter des Augsburger Schlachtenmalers Georg Philipp Rugendas (1666—1742), der sogar ein überlebensgrosses Bildnis Kaiser Karls VI. aus acht Platten in dieser Technik zusammenzusetzen unternahm. In den Arbeiten

dieser Künstler sind die Töne durchgehends hart und dick und die Wirkung trübe und fleckig, ohne Leuchtkraft und Lebendigkeit.

Im XVIII. Jahrhundert wird die Schabkunsttechnik auch in Deutschland



Prinz Rupprecht von der Pfalz. Der Kopf des Henkers. Andresen 7. Ausschnitt.

wesentlich vervollkommnet. Doch können die Deutschen mit den Meistern in England nur selten in Vergleich gestellt werden, obwohl sie nun zum grossen Teil sich dort ausbildeten. In Wien war Jacob Männl (1695—1735), Anton Joseph v. Prenner (1698—1761), Johann Gottfried Haid (1710

bis 1776) mit anderen Mitgliedern seiner Familie, Johann Peter Pichler (1765—1806) und andere tätig. Der Mannheimer Heinrich Sinzenich (1752—1812), der auch in Bartolozzischer Punktiermanier und in mehrfarbigem Stich sich versucht hat, war längere Zeit in London beschäftigt. Christoph Weigel (1654—1725) und Bernhard Vogel (1683—1751) waren in Nürnberg, Johann Jos. Freidhoff (1768—1818), der Gründer der chalkographischen Gesellschaft in Dessau, in Berlin tätig.



Wallerant Vaillant. Bildnis seines Sohnes. Wessely 15.

Prinz Rupprecht hatte zur Hilfe bei der Ausführung seiner Platten den niederländischen Maler und Stecher Wallerant Vaillant (1623—1677 Antwerpen) herangezogen, der so Gelegenheit fand, sich die Technik anzueignen. Er ist der erste bedeutendere berufsmässige Künstler, der sich ganz der Schabkunst widmete, in der er ein vortreffliches Mittel, seine Pastellzeichnungen zu reproduzieren, gewann. Er hat über 200 Blätter nach eigenen und fremden Vorlagen mit grosser Liebe und Sorgfalt ausgeführt. Bei ihm zuerst verliert die Arbeit den dilettantischen Charakter des Versuches. Die Formen sind sehr weich und fein durchgebildet, vor allem der Gesamtton gleichmässig und klar, wenn die Schatten auch noch oft etwas schwer wirken. Er hat seine Blätter auch in braunen oder rötlichbraunen Tönen gedruckt. Besonders interessant sind von seinen Arbeiten einige Bildnisse seines Gönners, des Prinzen Rupprecht und seiner eigenen Kinder, die er beim Zeichnen und Lesen darstellt (s. Abb.).

Eine technische Verbesserung in der Herstellung des granierten Grundes verdankt man Abraham Blooteling (Amsterdam 1634 bis nach 1687), der in der Schule Visschers und Suyderhoefs als Stecher ausgebildet war und sich

eifrig dem neuen Verfahren widmete. Er soll die Wiege (den Granierstahl) erfunden haben, durch die man dem Grunde ein gleichmässigeres und zarteres Korn zu geben imstande war. Blooteling hat eine Reihe von Jahren in England gelebt und dort Bildnisse nach Peter Lely in Schabkunst ausgeführt. Als sein bestes Werk gilt das Porträt des Duke of Monmouth. Blootelings Schüler waren Jan Verkolje (Amsterdam 1650—1693), dessen Sohn Nicolas Verkolje (1673—1746) und Peter Schenk (1645—1715). Künstlerisch bedeutender sind die 25 Schabkunstblätter des Cornelis Dusart (1665—1704). Er behandelt hier volkstümlich humoristische Gegenstände in der Art Ostades. Technisch zeigen seine Blätter einen grossen Fortschritt durch den helleren, angenehmeren Ton, durch das lebendigere und beweglichere Spiel des Lichtes.

Mit Dusart muss Jacob Gole (Amsterdam 1660 bis um 1730) in Beziehung gestanden haben. Er hat von Dusart unvollendet gelassene Platten fertig gestellt und auch Blätter von ihm herausgegeben. Gole hat nur 37 gestochene Blätter, dagegen beinahe 400 geschabte Stiche angefertigt, ist also ganz berufsmässiger Schabkünstler gewesen, während Dusart in dieser Technik nur wenig gearbeitet hat. Gole ist, wohl 1688 mit dem Prinzen von Oranien, in England gewesen und hat eine Reihe englischer Persönlichkeiten porträtiert. Daneben hat er zahlreiche Genredarstellungen nach Ostade, Teniers, Brouwer, Steen und anderen geschabt. Was er nach eigener Erfindung ausgeführt hat, besonders allegorische Szenen und Figuren in Modetracht, ist schwach gezeichnet. Seine Technik ist in ihren helleren Tönen der Dusarts verwandt. Schliesslich sind noch Jan van Somer (um 1645 bis nach 1700) und Cornelis Troost (1697—1750), der humoristische Sittenmaler, der 10 Blätter in Schwarzkunst selber ausgeführt hat, zu nennen.

Ihre glänzendsten Triumphe hat die Schabkunst in England gefeiert, wo sie geradezu eine nationale Kunst geworden ist. Sie ist die einzige unter den graphischen Künsten, in der England wirklich bedeutende, von keiner anderen Nation erreichte Leistungen aufzuweisen hat, und in der es zu einer führenden und lehrenden Stellung gelangt ist. Man würde sich gewiss verleiten lassen, aus dieser Tatsache allgemeine, für den englischen Kunstsinn wenig schmeichelhafte Folgerungen zu ziehen, wenn nicht die schnelle und erfolgreiche Entwickelung dieser Technik mit dem imponierenden Aufschwung der englischen Malerei zusammenfiele. Nur im Gefolge der grossen englischen Maler, ausschliesslich als reproduzierende Kunst hat die Schab-

technik in England solche Bedeutung gewinnen können. Sie ist auch stets in ihren Diensten geblieben und hat es nie zu einer künstlerischen Selbständigkeit gebracht.

Die englische Malerei dieser Zeit verbindet in merkwürdiger Weise ein intensives Interesse am Gegenständlichen mit stärkstem Gefühl für das Malerische. Die Freude an der Linie, die besonders die italienische Renaissance beherrscht und die graphische Technik begünstigt hat, ist hier viel weniger stark entwickelt. Dem Stil der englischen Maler, der Van Dyck-Nachahmer Peter Lely und Gottfried Kneller, wie der nationalen grossen Meister Gainsborough, Reynolds, Romney u. a. konnte die Schabkunst, die keine Linie, sondern nur weiche, zarte, malerisch vertriebene Töne gibt, am ehesten Genüge tun.

John Evelyn verdankt die Kenntnis des Schabkunstverfahrens dem Prinzen Rupprecht selber, dessen „kleinen Henker“ er sogar in seiner „Sculptura“, einer Geschichte der Kupferstecherkunst (1662), veröffentlichen durfte. Auch William Sherwin, der 1669 sein Bildnis König Karls II., das erste datierte englische Schabkunstblatt, dem Prinzen widmete, scheint mit ihm in persönlicher Beziehung gestanden zu haben. Einen Aufschwung nahm die Schabkunst in England jedoch erst, nachdem einige holländische Meister wie Gerard Valk, Nicolas Verkolje und vor allem Abraham Blooteling längere Zeit hier ihre Geschicklichkeit gezeigt hatten. Schon einige Platten von Francis Place (1647—1728), wie das Bildnis des Richard Tompson, können zu den tüchtigeren Leistungen der Schabkunst gerechnet werden.

Einen bedeutenden Fortschritt bezeichnen die beiden Meister Isaac Beckett und John Smith. Isaac Beckett (1653—1719) ist der erste gewerbsmässige Mezzotinter Englands. Seine Arbeiten sind aber noch recht hart und unausgeglichen und besonders dürftig in der Zeichnung. Sie stehen ebenso wie die seiner Genossen R. Williams (tätig 1680—1700) und Robert White (1645—1704) hinter denen des Hauptmeisters dieser Epoche, Becketts Schüler John Smith (1652—1742) weit zurück. Smith hat sich besonders Gottfried Kneller angeschlossen, in dessen Hause er lebte, und nach dessen Bildnissen er nicht weniger als 138 Platten geschabt hat. In seinem Werke von gegen 400 Blättern nimmt das Bildnis die erste Stelle ein; er hat aber auch eine Reihe anderer Darstellungen z. B. Bilder Tizians reproduziert. Smith beherrscht die Form und zeichnet sich vor seinen Vorgängern dadurch aus, dass er dem Grunde schon einen gleichmässigen und zarten Ton zu geben und durch die Gegen-

überstellung der Lichter und der sammetartigen Schatten glänzende Töne zu erzielen versteht. Seine Arbeiten sind aber sehr verschieden in der Qualität, die geschabten Bildnisse öfter noch von gestochenen Einfassungen umrahmt.

Neben Smith erscheinen auch seine Rivalen John Simon (um 1675 bis 1751), der ebenfalls viel nach Kneller arbeitete, und George White (tätig 1714—1731) wesentlich schwächer. White versuchte die Zeichnung vorzuradieren und die Augensterne mit dem Stichel zu vertiefen, hat aber durch diese dem Charakter der Schabkunst widersprechenden Notbehelfe den Eindruck seiner Arbeiten nur geschädigt. Von Smith ist auch John Faber d. J. beeinflusst. Seine ungefähr 500 Platten sind höchst sorgfältig und gewissenhaft durchgearbeitet und vorzüglich in der Stoffbehandlung. Besonders berühmt sind seine Hampton-Court-beauties nach Kneller.

Auf diese Zeit der ersten berufsmässigen englischen Schabkünstler folgt die Periode der irischen Meister, die Zeit um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts, in der es merkwürdiger Weise fast ausschliesslich Irländer sind, die die Schabkunst mit Erfolg pflegen und fördern. Der bedeutendste von ihnen, der erste und beste Interpret der Kunst Joshua Reynolds' ist James Mac Ardell (Dublin 1729—1765 London). Seine ersten Platten nach Reynolds, die Bildnisse des Earl und der Countess of Kildare, gab er 1754 heraus. Er hat auch nach Hudson, Reynolds' Lehrer und nach Gainsborough, Van Dyck, Rembrandt, Murillo und anderen Meistern Schabkunstblätter ausgeführt. Seine Kunst, die mit der Blüte der englischen Malerei zusammenfällt, bezeichnet einen Höhepunkt in der Entwicklung der Schabtechnik. Das Korn seiner Platten ist noch fest und deutlich, aber doch von der grössten Geschlossenheit und Weichheit des Tones und die Übergänge von vollendeter Zartheit. In der massvollen Feinheit der Auffassung und in der Eleganz der Zeichnung wird er kaum von einem anderen Meister seiner Kunst übertroffen (s. Abb.).

Mac Ardells Mitschüler Richard Houston (geb. in Dublin um 1721) und Richard Purcell (geb. in Dublin, tätig etwa 1755—1765), die sich sogar viel mit dem Kopieren von gesuchten Blättern abgeben mussten, sind weniger bedeutend. Vorzüglicher sind die Arbeiten von Edward Fisher (Irland 1730, tätig 1758—1781) einem Schüler oder Nachahmer Mac Ardells. Besonders berühmt ist sein Blatt, Garrick zwischen Tragödie und Komödie nach Reynolds. Auf gleicher Höhe stehen die Leistungen dreier anderer irischer Künstler, des John Dixon (um 1765), von dem „Garrick als Richard III"

besonders bekannt ist, dann die des James Watson (um 1740 bis um 1790), von dem 290 Blätter, darunter 60 nach Reynolds aufgeführt werden, endlich die des Thomas Frye (Dublin 1710), der nur wenige Blätter in den letzten Jahren seines Lebens, 1760—1762, mit grosser Meisterschaft ausgeführt hat.

Die letzten Jahrzehnte des XVIII. Jahrhunderts bezeichnet man gern als die „grosse Periode“ der Schabkunst. Einer eigentlichen Entwickelung, das heisst einer Erweiterung und freien Umgestaltung der formbildenden Elemente zu neuen Ausdrucksmitteln, war diese Kunst ihrer Natur nach nicht fähig. Das System war mit der Erfindung ein für allemal gegeben und liess nur eine Vervollkommnung in sich, nur eine Steigerung, keine Veränderung seiner künstlerischen Wirkungen zu. Die Granierung konnte feiner und dichter hergestellt, die Gegensätze von Licht und Schatten verstärkt, die Übergänge noch zarter gemacht werden, man konnte mit dem Schaber den Pinselstrichen folgen, und endlich auch durch den warmen bräunlichschwarzen oder heller rötlichbraunen Ton der Druckerfarbe den Abdruck der Wirkung des Originalgemäldes noch mehr zu nähern versuchen. Es sind wesentlich solche Finessen der Technik, solche Raffinements in der Wiedergabe des Stofflichen, durch die die neue Generation der englischen Schabkünstler die künstlerische Meisterschaft ihrer Vorgänger zu überbieten vermag. Man sucht nun z. B. den Eindruck der Aquarellmalerei, deren lichte, vertriebene Farben dem englischen Geschmack ausserordentlich zusagten, durch Flüssigkeit und Leichtigkeit der Töne und der technischen Behandlung nachzuahmen. Die malerische Prätension der Schabkunst stellt gerade bei der Reproduktion von Gemälden, die sie sich fast ausschliesslich zu Vorbildern wählt, an das Feingefühl des Künstlers, an seine Sicherheit in der Abschätzung der Farbenwerte die höchsten Anforderungen. In der Tat haben die besten Blätter in guten frühen Abdrücken, die den sammetartigen Glanz der Tiefen und alle Feinheiten der hellen Schatten in voller Frische bewahrt haben, eine im höchsten Grade malerisch dekorative Wirkung und rechtfertigen die hohe Schätzung, die solche Drucke besonders in England geniessen. Die Individualitäten der einzelnen Künstler sind sehr schwer zu bestimmen und kaum mit wenigen Worten zu charakterisieren. Wir können uns hier mit einer kurzen Aufzählung der bedeutendsten begnügen.

John Watt (tätig 1770—1786) kann mit seinem vorzüglichen Bildnis des Giuseppe Baretti nach Reynolds an erster Stelle genannt werden. William Pether ist besonders als Interpret Rembrandts und des Joseph Wright geschätzt.



James Mac Ardell nach Reynolds. Bildnis der Lady Elizabeth Montague. Ausschnitt. Wenig verkleinert.

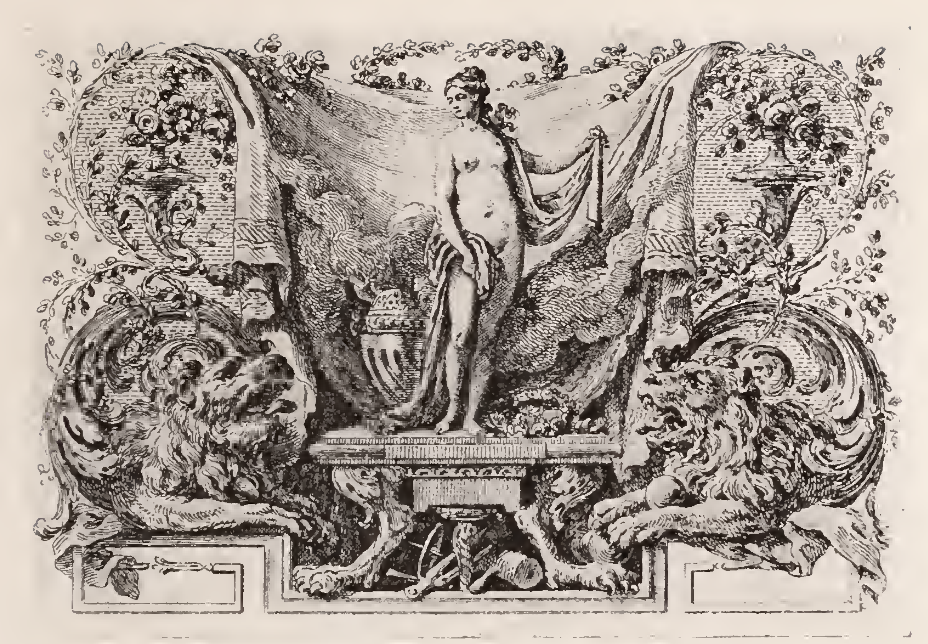
Zu den bekanntesten englischen Schabkünstlern gehören Valentine Green (1739—1813), unter dessen etwa 400 Platten Frauengestalten und das Garrickbildnis nach Gainsborough besonders gerühmt werden, und Richard Earlom (1743—1822), der sich durch die Nachbildung von Claude Lorrains „Liber Veritatis" besonders verdient gemacht hat. Earloms glänzendste Leistungen sind jedoch seine Landschaften nach Hobbema, die Blumenstücke und Stillleben nach Huysum, De Heem und Snyders. Vor anderen vortrefflichen Künstlern wie Thomas Watson, William Dickinson (1746—1823), Robert Dunkarton (1744—1811), dem vorzüglichen Tierdarsteller John Murphy (tätig 1780—1809), Greens Schüler James Walker, John Jones (1745—1797), dem Kinderdarsteller Jon Dean, William Daughty, Charles Turner, William Ward soll uur noch John Raphael Smith (Derby 1732—1802) hervorgehoben werden. Er kann wohl als der glänzendste Techniker der Schabkunst angesehen werden. Keiner beherrscht so vollkommen die Mittel dieser Kunst, keiner weiss mit aller Natürlichkeit und Kraft der Formen, mit der grössten Brillanz der Farbentöne eine solche zarte Dichtigkeit der Schatten zu verbinden. Smith kommt ohne Frage dem Ideal, das den englischen Schabkünstlern vorschwebte, nicht nur technisch, sondern auch in der reizvoll anmutigen Auffassung seiner Vorlagen am nächsten. Wie andere Meister der Schabkunst hat auch Smith einzelne Platten mit verschiedenen Farben gedruckt und damit die zartesten, pastell- oder aquarellartigen Töne, oft einen fast hauchartigen Farbenauftrag hervorzubringen gewusst, allerdings nicht immer ohne geschickte Benutzung des Pinsels.

Im XIX. Jahrhundert hält sich die Kunst des Mezzotinto nicht mehr auf gleicher Höhe, obwohl es weder an lebhaftestem Interesse von seiten des Publikums noch an tüchtigen Künstlern mangelt. Smiths Schüler John Young, Ch. Howard Hodges, William Ward, Morlands Schwager und der eifrigste Stecher seiner Gemälde, James Ward, William Say, Samuel Cousins und viele andere setzen die gute Tradition fort, können aber den Verfall nicht aufhalten. Die Mischung der Schabtechnik mit Ätzung, Stichel, Rouletten- und Punzenarbeit und dann auch die Verwendung von Stahlplatten, durch die man eine grössere Anzahl von Abdrücken erzielen konnte, haben sehr ungünstig auf die künstlerische Behandlung dieser Technik eingewirkt und ihren Übergang zu mehr handwerksmässigem Betriebe gefördert.



DAS ACHTZEHNTE JAHRHUNDERT





Pierre-Philippe Choffard. Vignette aus Ovids Metamorphosen. Paris 1769.

DER KUPFERSTICH IN FRANKREICH.



AS XVIII. Jahrhundert könnte man wohl das französische Jahrhundert nennen, so vollkommen beherrscht Frankreich das geistige wie das künstlerische Leben dieser Zeit. Es übt sein Regiment mit Milde und mit heiterer Grazie aus. Auf die Zeit des Strebens und des Erwerbens war in Frankreich die Zeit des Geniessens gefolgt. Die anerkannte Macht brauchte nicht mehr wie die aufstrebende sich mit steifem Pomp zu umgeben und sich überall den Zwang grosser Posen und ernster Mienen aufzuerlegen. Die echt französische Heiterkeit und Lebenslust, die sich immer in anmutigen Formen hält, kommt erst jetzt, nachdem man sich im Zeitalter Ludwigs XIV. an der hochtragischen Darstellung der grossen Momente der Sage und Geschichte genüge getan hatte, auch in der Kunst zu ihrem Rechte. Statt Ehre und Macht werden Lust und Freude die Ideale dieser Zeit. Aus der Solennität der grossen Staatsaktionen führt die Kunst in die Intimität des Privatlebens, der hochtönenden Rhetorik der grossen Gelegenheiten zieht sie nun den

graziösen Plauderton des Salons vor. Sie schildert die „Gesellschaft“, die sich jetzt zur zentralen Macht entwickelt, zunächst, bis zur Revolution, aber nur ihre glänzenden Formen und den äusseren Schein ihres Lebens.

Nur was froh und sonnig, was schön und festlich ist, nimmt der Künstler aus der Wirklichkeit mit sich in das neue Reich der Freude, das sich seine Phantasie aus der alten Fabel und aus der neuen Poesie und Komödie luftig zusammenbaut. Die französische Malerei des XVIII. Jahrhunderts ist, auch als dekorative Kunst, im wesentlichen eine poetische Illustrationskunst, sie nährt sich von den poetischen Vorstellungen der Dichtungen, die ihrem Geschmacke zusagen. Auch den Reproduktionsstichen nach Gemälden liebt man eine poetische Paraphrase des Inhaltes beizufügen.

Schnell und freudig folgen die Graphiker den Malern in das neue Gebiet, das sie bald fast ganz in Besitz nehmen. So ganz entspricht dieser heiter wortreiche Erzählerton dem Stil der vervielfältigenden Künste, dass die Maler selber zu Graphikern werden, und dass ihre Werke, auch wenn sie ursprünglich als Gemälde ausgeführt worden sind, oft doch eher als Vorlagen für Illustrationsstiche erfunden zu sein scheinen. Die neue Illustrationsmalerei schafft einen neuen Stil der Kupferstichreproduktion, der sich unter ihrem Einfluss aus der vorzüglich durchgebildeten Grabsticheltechnik des XVII. Jahrhunderts entwickelt, aber der Radierung einen bedeutenden Anteil an der Arbeit einräumt.

Die lineare Grabstichelkunst, die sich vornehmlich im Porträtstich betätigt, bleibt als solche von dieser Umwandlung fast unberührt. Sie setzt ihre Arbeit im neuen Jahrhundert unbeirrt fort und bildet den Linienstich zur höchsten technischen Virtuosität aus. Paris wird nun die hohe Schule der Kupferstecherkunst, der Mittelpunkt des ganzen europäischen Kunstbetriebes und Kunsthandels. In erster Reihe ist es die Familie der Drevet, aus der die führenden Meister der Grabstichelkunst hervorgehen. Pierre Drevet (1663—1738) ist ein Schüler Germain und Gérard Audrans, er schliesst sich aber technisch viel mehr an Nanteuil an. Wie seine ganze Schule arbeitet er ausschliesslich mit dem Grabstichel, den er mit der höchsten Sicherheit und Exaktheit führt. Die glänzende Technik seiner Vorgänger vermag er zu den erstaunlichsten malerischen Effekten zu steigern. Besonders in der Darstellung des Stofflichen weiss er der Linie die grösste Ausdrucksfähigkeit abzugewinnen. Die Weichheit des Fleisches, die Wolligkeit der gepuderten Perücke, die Biegsamkeit der feinen Leinenstoffe und -spitzen, den starren Glanz der Brokatstickerei,

schillernde Seidenstoffe und weiche, tieffarbige Sammetgewänder täuscht er durch eine unendliche Mannigfaltigkeit von Linienformungen und -verbindungen dem Beschauer vor. Freilich schadet die Vordringlichkeit der kostbaren, überreich drapierten Gewandung, der ganze Pomp der Inszenierung dem Ausdrucke der geistigen Persönlichkeit der Dargestellten. Drevet folgt hierin aber nur seinen Vorbildern. Hyacinthe Rigaud und Nicolas de Largillière, nach deren Gemälden er und seine Schüler hauptsächlich gestochen haben, sind die be-



Pierre Imbert Drevet. Bildnis der Herzogin von Orléans.

deutendsten und charakteristischsten Vertreter dieser Richtung der französischen Porträtkunst, die mehr auf die theatralische Wirkung der Erscheinung, auf die vertriebene Malweise und auf reiche Ausgestaltung der Umgebung als auf eindringende Charakteristik bedacht ist. Das Bildnis des Robert de Cotte nach Rigaud, das des Jean Forest nach Largillière und das des Ministers Colbert gehören zu Drevets vorzüglichsten Arbeiten.

Pierre Imbert Drevet, Pierres Sohn (Paris 1697—1739) steht seinem Vater an Meisterschaft keineswegs nach. Sein Bildnis Bossuets in ganzer Figur

nach Rigaud (1723) gilt als eines der Hauptmeisterstücke französischer Stecherkunst. Kaum weniger vollendet sind die Bildnisse des Kardinals Dubois, der Adrienne Lecouvreur nach Coypel oder die Blätter kleinen Formates, wie die ausserordentlich zarte Darstellung des Bischofs Fressan vor der Madonna knieend (1718) und das Brustbild der Herzogin von Orléans (s. Abb.). Pierres Neffe Claude Drevet (1705—1781) arbeitet in derselben Weise wie sein Oheim und sein Vetter, wenn auch nicht mit der gleichen Meisterschaft, François Chéreau (1680—1729), ein Schüler Gérard Audrans, Louis Desplaces (1682—1739) und andere verfolgen die gleichen Bestrebungen.

Unter den zahlreichen Schülern der Drevet steht Jean Daullé (1703 bis 1763) obenan. Sein Stich nach Rigauds Selbstbildnis (1741) ist seiner Meister würdig. Er hat ausser anderen Bildnissen, wie denen Mariettes, Maupertuis' und J. B. Rousseaus auch Gemälde von Metsu, Teniers, Boucher u. a. gestochen. Jacques Chérau (1664—1776), François' Bruder, Nicolas Dupuis, Nicolas de Larmessin (1684—1755), Bernard Lépicié (1699—1755) und sein Schüler Jean-Joseph Baléchou (1719—1764), Daullés Schüler Jacques-Firmin Beauvarlet (1731—1797) sind ebenfalls vorzügliche Künstler dieser Richtung. Sie verfallen aber, wo sie nicht durch ihre malerischen Vorbilder zu einer freieren, farbigeren Behandlung und zur Verwendung der Radierung angeregt werden, schon mehr oder weniger stark in eine metallische Glätte der Modellierung und in eine unmalerische, akademisch gebundene Linienführung.

Nur durch die Verkleinerung des Massstabes der Darstellung und der Linienbildungen haben einzelne Künstler mit dieser auf das feinste detallierenden und die Töne zart verschmelzenden Technik kleine Bildnisstiche von ganz miniaturartiger Wirkung auszuführen verstanden. Schon im XVI. Jahrhundert hatten z. B. die Wierix in kleinen Bildnissen (s. Abb. S. 324) mit der leuchtenden und vertriebenen Malerei der Miniaturen zu wetteifern gesucht, und auch P. J. Drevet hat einige kleine Stiche in feinster Arbeit ausgeführt. Nun wird aber diese Gattung des gestochenen Miniaturporträts geradezu als eine Spezialität ausgebildet. Der geschickteste dieser Miniaturstecher ist Etienne Ficquet (1719—1794), der in seinen besten Arbeiten, wie dem Lafontaine (s. Abb.), Corneille, Fénélon, J. B. Rousseau, den Aquarell- und Tuschtönen ähnliche Effekte durch enge Grabstichelarbeit von mikroskopischer Feinheit erzielt. „Ein Ätzstrich wäre hier wie ein Wollfaden im feinsten Seidengewebe."

Von ähnlicher Vorzüglichkeit sind einzelne der gelungensten Werke von Pierre Savart, Charles Etienne Gaucher und Louis Jacques Cathelin. Auch Noël Le Mire und Augustin de St. Aubin haben einige kleine Bildnisse in diesem Miniaturstil gestochen. Der Kunstdilettant Jean Bapt. Grateloup hat dann die zart verschmolzenen Tuschtöne dieser Bildnisse, aber nicht ihre kraftvoll plastische und farbige Wirkung mit Hilfe der Lavismanier leichter zu Wege gebracht. Man suchte den miniaturartigen Eindruck solcher Bildnisse oft dadurch noch zu steigern, dass man sie mit ornamentalen und figürlichen Umrahmungen in freier, heller Radierung umgab.



Etienne Ficquet. Bildnis Lafontaines. Faucheux 62.

Auf der schiefen Ebene technischer Einseitigkeit hat Georg Wille (Giessen 1715 bis 1807 Paris), der sich in Paris ausgebildet hat und dort ständig tätig gewesen ist, einen verhängnisvollen Schritt weiter getan. Die tadellose Exaktheit und Sauberkeit seiner Zeichnung und Modellierung, die höchste Regelmässigkeit in der Anordnung und Ausführung der Taillen, sein grosses Geschick in der Wiedergabe der Lichtreflexe auf den einzelnen Gegenständen haben ihm die enthusiastische Bewunderung seiner Zeitgenossen eingetragen. Er ist der berühmteste und gesuchteste Lehrer der Grabstichelkunst gewesen, aber durch die einseitig technische Ausbildung seiner zahlreichen französischen und ausländischen Schüler an dem bald eintretenden Verfall der Kupferstechkunst

mitschuldig geworden. Der systematischen Gleichmässigkeit der Strichbildung wird die Lebendigkeit der Form geopfert und durch den Schematismus der Taillenführung, die Äquidistanz der Linien, allem Raffinement zum Trotz eine trockene, metallische Wirkung hervorgebracht. Wille hat mit Vorliebe Gemälde von Netscher, Mieris, Dow nnd Terburg gestochen, deren äusserst glatte und vertriebene, stoffnachahmende Malweise seinen stecherischen Neigungen am meisten entgegenkam. Auch von Chr. W. E. Dietrich hat er eine Reihe von Bildern reproduziert. Zu seinen vorzüglichsten Arbeiten gehören seine Bildnisse, z. B. das grösste von den dreien, die er von Friedrich dem Grossen nach Antoine Pesne gestochen hat, und das der Marguerite Elisabeth de Largillière.

Die französischen Grabstichelkünstler der Willeschen Richtung, selbst seine persönlichen Schüler, verstehen eigentlich meist noch eher als der Meister, den malerischen Anforderungen ihrer Vorlagen gerecht zu werden und das Netz der regelmässigen Taillen weniger störend hervortreten zu lassen. Jean Massards (1749—1822) Arbeiten, z.B. sein „zerbrochener Krug" nach Greuze und sein Bildnis des Nicolas de Livry nach Toqué, erinnern in ihrer weicheren, freieren Behandlung mehr an die älteren Meister, wie Drevet. Auch Willes vorzüglichster Schüler Charles Clément Bervic (eigentlich Balvay) (1756 bis 1822) sucht wenigstens die Hintergründe durch belebtere und mannigfaltigere Strichführung malerischer und kontrastreicher auszugestalten. Seine Fleischbehandlung ist dagegen ganz linear, oft fast unerträglich kalligraphisch trocken. Ein Beispiel dieses Gegensatzes in der Behandlung der Figuren und der Gründe bietet die „Unschuld" nach Mérimée. Einheitlicher, aber auch schematischer führt er seine prächtigen Bildnisse durch, unter denen besonders das grosse von Ludwig XVI. in ganzer Figur nach Callet hervorragt.

Es ist charakteristisch, dass sich die Stecher dieser Richtung wieder der Reproduktion der antiken und der klassischen Renaissancewerke, besonders Raffaels, zuwenden. Bervic sticht z. B. die Laokoongruppe und Raffaels Johannes den Täufer. Die Betonung der Linie erleichtert die Rückkehr zum antikisierenden Klassizismus, zu dem die Strömung um die Wende des Jahrhunderts führte, und die nun lange herrschend bleibt. Zu Bervics Schülern gehören unter anderen der Correggiostecher Paolo Toschi aus Parma, J. B. Raphael Urbin Massard, Jeans Sohn (1775—1849). Willes Schüler Pierre Alexandre Tardieu (1756—1844) und dessen Schüler Auguste Boucher-Desnoyers (1779—1857), der besonders durch sein Bildnis Napoleons nach

Gérard bekannt geworden ist, mögen die Reihe dieser Klassizisten des Grabstichels schliessen.

Es sind nur wenige unter der grossen Schar der französischen Kupferstecher dieser Zeit, die der strengen klassischen Grabstichelkunst ganz treu bleiben und die Tradition aufrecht erhalten. Die Mehrzahl lenkt, manche wenigstens in einem Teile ihrer Werke, von der alten Heerstrasse des akademischen Klassizismus in die anmutigen und lauschigen Lustpfade der Modemalerei ein, der die Zukunft zu gehören schien, und die jedenfalls den Beifall der Mitwelt in reichstem Masse genoss. Der Geist der Zeit und ihre Wünsche finden in der Tat auch nicht in den antikisierenden Allegorien und in den repräsentativen Porträts der Akademiker ihren Ausdruck sondern vielmehr in den „fêtes galantes", den erotischen Schäferszenen ohne bestimmten Inhalt und in der leichten, graziösen Ornamentik der Boudoirkünstler. Die leichtfertigen, übermütigen Einfälle des Rokoko vertreiben die schwerfälligen, ernst abgewogenen Gedanken des Barock.

Antoine Watteau ist der erste, der der Lebenslust und Sinnenfreude der französischen Gesellschaft die künstlerische Rechtfertigung gibt. Obwohl nicht Franzose von Geburt — er ist 1684 in Valenciennes geboren und 1721 bei Paris gestorben — obwohl selber körperlich schwächlich und melancholischen Geblüts, trifft er doch wie kein zweiter den echt französischen Ton erotischen Getändels, der hors d'oeuvre der Liebe. Er giesst über seine Darstellungen aus dem Leben der vornehmen Gesellschaft den verklärenden Schimmer der Poesie. Nicht wie die Akademiker lässt er die Menschen als antike Götter oder Göttinnen erscheinen; halb wirklich, halb idealisiert in Tracht und Wesen bewegen sie sich als Schäfer und Schäferinnen in ungezwungenem Liebesverkehr, in selbstvergessendem Wohlgefühl in arkadischen Gefilden. Es sind Wirklichkeiten, oft sogar bestimmte Szenen aus Komödien, die er darstellt, aber so verwoben mit poetischen Vorstellungen, so durchleuchtet von Sonnenlicht, so voll heiterer Ruhe in der Natur, dass der flüchtige Augenblick wie im Märchen als der erträumte Zustand dauernder Glückseligkeit erscheint. Es ist die Stimmung des „chanson d'amour", die im Gegensatz zum epischen oder tragischen Charakter der akademischen Kunst hier vorherrscht. Die vornehme, ritterliche Zurückhaltung, die seine Herren und Damen in der Hirten- oder Theaterverkleidung auch im intimen Verkehr im Freien bewahren, scheint sein in Wirklichkeit zur Enthaltsamkeit wenig geneigtes Publikum besonders entzückt zu haben.

Wunderbar weiss Watteau die grazilen Formen seiner Gestalten, die kokett leichten Gewänder, ihre hellen, schimmernden Farbentöne und vor allem die lichterfüllte, duftige Landschaft für die poetische Stimmung zu verwerten. Auch die kleinen Dimensionen der Bilder und der Figuren entsprechen ganz dem graziös spielenden Charakter seiner Kunst. Watteau ist in seiner Auffassung und besonders in Malweise und Kolorit sehr stark durch die vlämischen Meister, vor allem durch Rubens, beeinflusst. In Paris war sein Lehrer der Theaterdekorationsmaler Claude Gillott, der uns nur noch durch eine Reihe von Radierungen bekannt ist. Später ist der intime Verkehr mit Kunstkennern und Lebenskünstlern wie Mariette, Crozat, Caylus, Gersaint und seinem treuesten Freunde und Verehrer Julienne für seine Kunst von Bedeutung geworden.

Die graziöse, galante Kunst Watteaus, die schon durch den Reiz des Gegenständlichen und durch ihren Erfolg zur graphischen Nachbildung einlud, forderte vom Kupferstich ganz neue Raffinements in der Zeichnung und in der Kontrastierung der Tonwerte. Wie weit Watteau selber unmittelbar bei der Reproduktion seiner Werke beteiligt gewesen sei, ist schwer zu bestimmen. Er hat mehrere Modefiguren und einige grössere Darstellungen, wie die „troupe italienne" radiert, die dann von Stechern wie Simoneau oder Thomassin mit dem Grabstichel retuschiert wurden. Sie sind, wenn auch als Arbeit mit dem weichen Fluss der leicht schwingenden Linien und ihrem hellen Ton geistvoll und originell, doch für die Ausbildung des Watteaustils im Kupferstich offenbar weniger bedeutungsvoll als seine Feder- und Stiftzeichnungen und als die unmittelbar hinreissende Wirkung seiner Gemälde. Die Herausgabe der Stiche nach seinen Werken in einer Sammlung von 795 Blättern der besten Künstler besorgte Julienne erst nach des Meisters Tode 1734.

Die ersten Watteaustecher, wie Bénoit II Audran, Gérards Neffe (1700—1772), Nicolas Henri Tardieu (1674—1749), Louis Desplaces (1682—1739), Henri Simon Thomassin fils (1688—1741) gehen von Gérard Audrans Technik aus, dessen direkte Schüler sie zum Teil sind. Sie suchen nun aber der klaren, regelmässigen Linienführung Gérard Audrans eine grössere Freiheit, mehr Reichtum an Tönen und Akzenten zu geben. Sie beschränken sich wesentlich auf die freie, in Flecken von einfachen und gekreuzten Lagen schattierende Radierung und retuschieren mit dem Stichel nur die tiefen Schatten und die ganz zarten Übergänge. Die hellen, nur durch Punkte zart modellierten Fleischtöne, die unruhig flimmernden Lichtstreifen auf



Nicolas Henri Tardieu nach Watteau. Die Einschiffung nach Cythera. Ausschnitt.

den Gewändern, die duftig durchsichtigen Schatten der Landschaft bilden einen feinen hellsilbrigen Gesamtton mit reizvollen Schattenkontrasten, der der lichten und zarten, nervös akzentuierenden Farbengebung Watteaus oft ausserordentlich nahe zu kommen vermag. Die Vorliebe für ganz helle, leuchtende Farben, für blau, rosa und, besonders in der Innendekoration, für weiss mit Gold bestimmt den koloristischen Charakter der französischen Kunst seit Watteau. Alle Stoffe sind hell und bunt geblümt, selbst Haar und Gesicht werden weiss gepudert. Auch der Kupferstich folgt diesem Streben nach hellen, glitzernden Tönen.

Die Geschicklichkeit der Stecher, die sich vorher meist mit der Wiedergabe von Gemälden alter italienischer Meister, Le Bruns und Coypels beschäftigt hatten, sich in den leichten, malerischen Stil Watteaus einzuleben, ist bewunderungswürdig. Man sieht wohl, dass ihre Neigungen sie zu den neuen Idealen hinzogen. Besonders vorzügliche Werke sind Tardieus Stiche „die Einschiffung nach Cythera“ (Goncourt 128, s. Abb.), Watteau und Julienne im Walde (G. 14), die „Champs-Elisées“ (G. 116) und andere oder Bénoit Audrans „Amusements champêtres, (G. 116), „Danse paysane“ (G. 125), „L'enchanteur“ (G. 130), „Mezetin“ (G. 86), „Finette“ (G. 83). Pierre Aveline (1697 bis 1760), der die nackten Figuren fast ausschliesslich mit Punkten modelliert, hat unter anderem das berühmte Ladenschild Gersaints (G. 95) und die „Charmes de la vie“ (G. 117) in glänzender Technik wiedergegeben. Laurent Cars (1702—1771) benutzt in seiner „Escorte d'équipages“ (G. 56) den Grabstichel fast nur noch, um auf die hellen Töne der Ätzung fein pointierende Drucker, wie sie in Watteaus Zeichnungen charakteristisch sind, aufzusetzen.

Andere, meist schwächere Stecher bleiben, besonders in grösseren Figuren, noch bei dem alten Dorignyschen und Audranschen System der weiten, gebogenen und gekreuzten Taillen, die hier fast immer tot wirken, stehen. Jean Michel Liotard (1702—1760) aus Genf, der in Venedig nach Sebastiano Ricci gestochen hat, benutzt in seinen „Comédiens français“ (G. 64), in seiner „Conversation“ (G. 123) und in anderen Blättern mit Vorliebe Effekte der Rubensschen Technik, während sein Bruder, der Pastellmaler Jean Etienne Liotard (1702—1789) in dem komischen Bilde „Le chat malade“ (G. 93) eine besonders freie und breite, flockige Radiertechnik mit Glück verwendet. Vorzügliche Reproduktionen Watteauscher Gemälde sind unter anderen die „Comédiens italiens“ (G. 68), „L'amour paisible“ (G. 102), „L'accord parfait“ (G. 97) von Bernard Baron (um 1700—1766), „L'île de Cythère“ (G. 140)

und „L'accordée de village" (G. 98) von Nicolas Larmessin fils (1684 bis 1755), die „Leçon d'amour" (G. 144) und „L'occupation selon l'âge" (G. 82) von Charles Dupuis (1685—1742), Antoine de la Roque (G. 17) von Bernard Lépicié (1698—1753), „L'indifférent" (G. 94) und „Les plaisirs du bal" (G. 155) von Louis Gérard Scotin (1690 bis nach 1785).

Die Blätter Jean Moyreaus (1691—1762), der vornehmlich als Stecher nach Wouwermans berühmt ist, zeichnen sich vor denen aller anderen Künstler dieser Gruppe durch einen farbig tiefen und reichen Ton aus, so z. B. das Bildnis des Musikers J. B. Rebel (G. 16). Auch Jacques Philippe Lebas (1707—1783) scheint seinen Stil nach Niederländern, wie Teniers und Wouwermans gebildet zu haben. Seine Stiche nach Watteaus Gemälden, wie die „Assemblée galante" (G. 108), „La game d'amour" (G. 136), die „Ile enchantée" (G. 139) wirken bei aller Vortrefflichkeit durch die Häufung der Effekte etwas zu unruhig glitzernd und fast fleckig. Ausser einigen Gemälden wie „L'amour au théâtre français" (G. 113) hat Charles-Nicolas Cochin d. Ä. auch eine Anzahl von Skizzen Watteaus aus dem Soldaten- und Theaterleben fein und geistreich wiedergegeben. Solche Zeichnungen des Meisters sind auch von anderen Künstlern, vor allem von François Boucher, von Pierre Huquier, dem besonders die „panneaux", von Michel Aubert, dem die chinesischen Figuren von Julienne aufgetragen wurden, dann auch von Liebhabern, wie dem Grafen Caylus, mit Liebe und Verständnis nachgebildet worden.

Die eigenartige malerische Ausbildung, die die Watteaustecher durch den Einfluss des Meisters empfangen, kommt natürlich auch anderen älteren und modernen Malern, in erster Linie Watteaus Schülern und Nachahmern zugute. Die Gemälde Lancrets, Paters und anderer werden im allgemeinen von denselben Stechern und in derselben feinfühligen Weise reproduziert wie die Werke Watteaus. Neben den erotisch-arkadischen Schilderungen aus der vornehmen Gesellschaft kommt nun auch die meist nicht weniger erotische Genredarstellung aus dem gewöhnlichen Leben der niederen Stände in Aufnahme. Die hauptsächlichsten Vertreter dieser Richtung, Jean Simon Chardin und Jean Baptiste Greuze, der in Jean-Jacques Flipart (1719—1782) seinen vorzüglichsten Interpreten fand, liefern den Stechern eine Fülle von Vorbildern. Einen anderen Anziehungspunkt für den französischen Reproduktionsstich bilden die Landschaften Claude-Joseph Vernets, deren Wiedergabe sich unter anderen besonders Jean-Jacques Aliamet (1726—1788) angelegen sein liess.

Unter den selbständigen peintres-graveurs, die sich um Watteau gruppieren, schliesst sich François Boucher (1703—1770) als Radierer am engsten an den Meister an. In seiner Jugend hat er viel radiert, mit flotter, leichter, stark akzentuierenter Nadel, zum Teil nach eigenen Erfindungen, wie die „Figures chinoises“, den „Zeichner“, Kindergruppen (s. Abb.) und andere Studien, im ganzen 44 Blätter. Den grössten Teil seiner Stiche, 125 von den 182 von ihm bekannten Arbeiten, hat er aber nach Watteau ausgeführt, und zwar waren es fast ausschliesslich die Zeichnungen nach der Natur, die er im Auftrage Juliennes für das grosse oeuvre des Meisters zu reproduzieren hatte. Besonders interessant und anziehend ist seine Radierung nach Watteaus Selbstbildnis (G. 12). Die Strichführung des Malers ist hier mit grosser Exaktheit und doch mit freier Leichtigkeit wiedergegeben. Watteaus Zeichenmanier mit ihrer unbestimmten, beweglichen Umrissführung, der weichlichen Formengebung und den nervösen, sprunghaft in die hellen Töne gesetzten Druckern überträgt er auch auf seine selbständigen Radierungen. Natürlich führt er, der unendlich leicht schaffende Meister der koquetten, sensuellen Boudoirdekoration, die Nadel viel kühner und energischer, weniger stecherisch bedachtsam als irgendeiner der Watteaustecher, aber zu einem eigenen Radierstil hat er seine Technik nicht entwickelt. Er wirkt viel mehr durch seinen malerischen Stil, durch seine oberflächlich-gefälligen, sinnlich reizenden Formen und durch den Reichtum seiner Kompositionen, die von den Stechern in ausgiebigster Weise benutzt werden. Als Maler ist er für sein Jahrhundert fast noch charakteristischer als Watteau, viel sinnlicher, aber unendlich weniger poetisch.

Wie Boucher selber in seiner späteren Zeit als vielbeschäftigter Modekünstler, haben auch die anderen Maler sich nur selten mit der Radierung befasst und die Reproduktion ihrer Bilder und auch ihrer Zeichnungen fast immer berufsmässigen Stechern überlassen. Ausser Boucher ist es nur Honoré Fragonard (1732—1806), dessen Radierwerk neben seinen Gemälden eine selbständige Bedeutung besitzt. Fragonard ist ein Schüler Bouchers gewesen, die Anregung zum Radieren hat er aber nicht von seinen berühmten französischen Vorgängern empfangen, sondern in Italien durch Giovan Battista Tiepolo. Nach Gemälden dieses Meisters, nach Tintoretto, Sebastiano Ricci, Anibale Carracci und Lanfranco hat er um 1764 in Venedig und anderwärts leichte, aber äusserst feine und stilgetreue Skizzen mit der Nadel ausgeführt. In mehreren dieser Blättchen ist die Nachahmung der Technik Tiepolos ganz deutlich zu erkennen.



François Boucher. Schlafende Kinder. Baudicour 3. Wenig verkleinert.

Eigenartiger und noch viel zarter ist Fragonards Technik in anderen Blättern, wie besonders in den vier Satyrszenen, die er schon zur Zeit seiner ersten italienischen Reise (1759—61), als er für Saint-Nons grosses Werk über Neapel und Sizilien Antiken zeichnete, radiert haben soll. Die reizend graziösen Darstellungen sind wie Basreliefs behandelt. Von dichtem, wirrem Buschwerk umgeben erscheinen sie wie antike Fundstücke, die eben vom Forscher entdeckt worden sind. Wie in Boccaccios antikisierenden Gedichten ist auch hier die



Honoré Fragonard. Die beiden Frauen zu Pferde. Baudicour 5.

antike Vorstellung durch die ganze Frische modernen Nachempfindens lebendig gemacht. Die Formen sind mit entzückender Feinheit von unendlich zarten Linien umrissen und ganz locker mit kurzen Strichelchen modelliert, durchsichtig und glänzend wie aus edlem Gestein geschnittene Cameen.

Andere Radierungen sind kräftiger und breiter behandelt wie die Frauen zu Pferde (s. Abb.) und der berühmte „Armoire", der im Schranke entdeckte Liebhaber (1778). Im ganzen hat Fragonard zehn Blätter nach eigenen Erfindungen radiert. Die leicht und duftig in hellen Farben gemalten Bilder des

„peintre de courtisanes", voll Geist und sinnlicher Lebenslust und seine zahlreichen Zeichnungen sind im Wetteifer von den besten Stechern reproduziert worden. Vor allen hat sich der Abbé Richard de Saint-Non (1727—1791) durch seine Radierungen und Aquatintablätter nach Fragonard ausgezeichnet. Er ist der liebenswürdigste Typus des talentvollen Kunstfreundes, ein Kunstenthusiast, der sein ganzes Vermögen für seine prächtigen und geschmackvollen Publikationen opfert. Für sein „Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile" (1778—1786) lässt er Zeichnungen von den besten Künstlern, wie Fragonard, anfertigen und sie von Stechern, wie Choffard, Guttenberg, Berthanet, St. Aubin, Duplessi-Bertaux und anderen unter eigener Mitarbeit ausführen. In seinem „Recueil de griffonis" (1771—1773) hat er auf 294 Tafeln Ansichten von Rom und Umgebung, Skizzen nach der Antike und nach berühmten Gemälden älterer Meister, nach Zeichnungen von Le Prince, Fragonard und Hubert Robert mit grösstem Geschick wiedergegeben (s. Abb.). Seine Radiertechnik ist der Fragonards nahe verwandt, auch er hat Tiepolo eifrig studiert, aber doch eine eigene feine und reizvolle Manier sich zu bilden gewusst. Die Wirkung seiner zart und leicht radierten Blätter ist echt französisch pikant und unruhig, aber sehr reich an feinen Details und Farbeneffekten. Wenn Saint-Non auch nur wenig nach eigenen Zeichnungen radiert hat, so nähert sich sein Stil doch so sehr dem der peintres-graveurs, dass er unter ihnen genannt werden darf.

Von den Malern der Richtung Watteaus und Bouchers sind als Radierer noch Michel Barthélemy Ollivier (1712—1784), Pierre Lélu (1741 bis 1810), von dem 75 Radierungen, 19 nach italienischen Meistern, die übrigen nach eigenen Kompositionen, Bacchanale, Ballettszenen in Bouchers Art und historische Allegorien, bekannt sind, und besonders Jean Baptiste Greuze (1725—1805), der nur zwei Blätter selber radiert hat, hervorzuheben. Bouchers Mitschüler Charles Hutin (1705—1776) und Charles Natoire (1700 bis 1778) haben ebenfalls gelegentlich einige Blätter geätzt. Umfangreicher ist das Werk von Natoires Schüler Jean Baptiste Marie Pierre (1713—1789), der 40 Blätter, besonders römische Volkstypen und Brunnen mit Nymphen und Najaden ausgeführt hat. Charles Parrocel (1688—1732), sein Schüler François Casanova (1727 oder 1730—1802 oder 1805) und sein Enkelschüler Philippe Jaques Loutherbourg (1740—1812) pflegen im Anschluss an Courtois das Gebiet der Schlachtendarstellung. Loutherbourg hat

sich auch als Maler und Radierer von Tieren ausgezeichnet. Als Maler ist auch Ignace Duvivier (1758—1832) ein Schüler Casanovas, in seinen 42 Blättern hat er dagegen nur Landschaften im Geschmacke Salvator Rosas, wohl im Anschluss an Loutherbourg, dargestellt. Jagdbilder, Viehstücke und andere ländliche Szenen wählen Jean Bapt. Oudry (1686—1755) und Jean Louis de Marne (1754—1829) zum Gegenstande ihrer Schilderungen.



Richard de Saint-Non nach Le Prince. Landschaft.

Der Radierung wissen alle diese Maler keine neuen Reize, ja meist überhaupt keine künstlerischen Wirkungen abzugewinnen. Auch die römischen Landschaften, die Adrien Manglard (1695—1760) mit kräftigen, langgezogenen Strichen radiert hat, entbehren der Feinheit und der Lebendigkeit der Formen und Töne. Interessanter und frischer sind die beiden radierten Skizzen von Manglards berühmtem Schüler Josephe Vernet (1714—1789), dessen Gemälde sehr viel nachgebildet wurden. Die eine ist in leichter, feiner

Ätzung, die andere, Fischer am Meeresufer, mit breiten, freien Strichen wie eine Federzeichnung durchgeführt. Höchst ansprechend sind endlich die idealisierten römischen Ansichten des geschmackvollen Architekturmalers und Gartenkünstlers Hubert Robert (1733—1808).

Neben den echt französischen, poetischen Schilderern des Lebens und der Natur von Watteau bis Greuze treten die Akademiker der klassizistischen Richtung, die offiziell, aber auch nur offiziell, immer herrschend bleibt, jedoch erst wieder nach der Revolution Bedeutung gewinnt, für uns stark in den Hintergrund. Als Radierer können sie jedenfalls mit ihren gelegentlichen Arbeiten, die wohl meist der Anregung und dem Vorbilde der Italiener ihren Ursprung verdanken, keinen Anspruch auf höhere Schätzung erheben. Wir kennen mehr oder weniger zahlreiche Radierungen z. B. von Pierre Subleyras (1699—1749), von Charles Antoine Coypel (1694—1752), von Carle Vanloo (1705—1765), von Pierre Ignace Parrocel (1702—1775), Louis Josephe de Lorrain (1715—1760), Josephe Marie Vien (1716—1809), dem Lehrerer und Vorgänger Davids, von Jean Jacques Lagrenée (1740—1821) und seinem Schüler Jean François Pierre Peyron (1744—1815).

Zu einer eigenen kleinen Gruppe schliessen sich bei dieser Überschau einige Maler und Dilettanten im besten Sinne des Wortes zusammen, die in der Radierung archaisierende Tendenzen verfolgen und etwas abseits von den Hauptströmungen des Klassizismus und der Modekunst bleiben. Jean Pierre Norblin (1745—1830) hat sich in seinen Radierungen das Studium Rembrandtscher Technik zur Aufgabe gemacht. Seine künstlerische Vereinsamung in Warschau, wo er 30 Jahre als Maler und Leiter einer Kunstschule tätig war, hat ihn wohl diesen Weg gewiesen. Er kopiert Rembrandtsche oder ihm zugeschriebene Gemälde und Kompositionen des Rembrandtnachahmers Dietrich in einer Technik, die sich wenigstens in den äusseren Zügen der des grossen Holländers nähert. Er führt seine feine Nadel mit grossem Geschick und erzielt trotz der Weichlichkeit im Fluss der Linien, besonders in den von ihm bevorzugten ganz kleinen Figuren oft eine sehr gute Wirkung.

Mehr auf die Nachahmung der malerischen Helldunkeleffekte Rembrandts vermittels einer der Schabkunst ähnlichen Behandlung geht Henri Claude Watelet (1718—1786) aus. Seine unsystematische, übermässige Verwendung der gratbildenden Schneidenadel und die Schwäche seiner Zeichnung verraten den Dilettanten. Seine Nachahmungen nach Rembrandt, z. B. die nach dem

Bürgermeister Six mit seinem Selbstbildnis, und besonders seine Radierungen nach eigenen Erfindungen sind aber nicht ohne Reiz. Er hat auch Zeichnungen von Berchem, Boucher, Greuze, hübsche Bildnisse nach Cochin zum Teil in Aquatinta reproduziert und nach Entwürfen seines Freundes Pierre einige Folgen von Vasen sehr fein radiert. Ausser einem „Essai sur les jardins“ und einem „Dictionnaire des beaux-arts“ hat er ein Lehrgedicht, „L'art de peindre“ (1760) verfasst und mit Vignetten nach Le Prince verziert.

Den Eindruck eines Liebhabers mehr als den eines berufsmässigen Künstlers macht auch Jean Jacques de Boissieu (1736—1810). Er stammte aus einer vornehmen Lyoner Familie und kam erst spät nach Paris, wo er sich besonders Willes Leitung anvertraute. Als Maler hat er sich nur sehr wenig betätigt, dagegen schon früh als Zeichner einen ziemlich grossen Ruf erworben. In seinen etwa 140 Radierungen bewahrt er eine gewisse provinzielle Unabhängigkeit von der herrschenden französischen Technik. Er scheint vornehmlich die niederländischen Meister studiert zu haben. Radierungen und Zeichnungen von Ruisdael, Dujardin, Berchem, Van Dyck, Teniers und anderen hat er mit grosser Sorgfalt nachgestochen. Seine Landschaften, Ansichten aus Frankreich und Italien, wie die „Vues de Lyon“ (1760—61) und das Grabmal der Caecilia Metella bei Rom sind ganz zeichnerisch in klarer, scharfer Radierung behandelt, höchst rein und sorgfältig, aber ohne Schwung und Stimmung. Lebendiger, wenn auch etwas kleinlich, mehr spitz als fein gezeichnet, sind seine charaktervollen Bildnis- und Studienköpfe. In einzelnen grösseren Genreszenen, wie den Weinküfern oder der Dorfschule, geht er mehr auf breite, malerische Helldunkeltöne der Innenräume aus. Er sucht diese Wirkungen durch die Schattierung grösserer Flächen mit der Roulette zu steigern. Boissieus Vorzüge und sein künstlerischer Ernst bieten im ganzen keinen genügenden Ersatz für den Mangel an französischer Grazie und Elastizität.

An Callot erinnern die svelten Figuren, die Jean Duplessi-Bertaux (1747—1813) geschickt in grossen Massen zu gruppieren oder einzeln in charakteristischen Attituden darzustellen weiss. Die „Suites d'ouvriers, de militaires“, „Cris de marchands“, Bettlergestalten und Theaterszenen, die in dem „Recueil de 100 sujets de divers genres“ (1814) vereinigt sind, und besonders die grossen militärischen Aktionen auf weiten Flächen sind ganz in Callots Art gedacht und mit grösster Delikatesse in sehr feiner, die einzelne Schattenlinie scharf betonender Technik ausgeführt. Duplessi-Bertaux ist einer der besten

Schilderer der französischen Revolution, besonders in seinen „Tableaux historiques de la révolution", und den „Campagnes en Italie".

Die hervorragende Rolle, die in dieser Zeit in Frankreich Kunstliebhaber und Dilettanten durch ihre Arbeiten wie durch ihre persönlichen Beziehungen zu den Künstlern spielen, ist schon mehrfach angedeutet worden. Die lebhafte Teilnahme so weiter Kreise für die graphische Technik zeigt deutlich, wie tief künstlerisches Empfinden und Freude am Kunstgenuss und an der Kunstübung damals im Leben der gebildeten Franzosen Wurzel gefasst hatten. Wir sehen das ja auch an dem Geschmack und dem Kunstsinn, mit dem alles, was jenen Menschen dienen und sie umgeben sollte, gestaltet war. Aus der grossen Zahl der zum Teil recht tüchtigen Dilettanten der Radierung, zu denen auch die Marquise de Pompadour, Bouchers Schülerin, gehörte, seien nur noch zwei der bedeutendsten und einflussreichsten hervorgehoben. Die Tätigkeit des Anne-Claude-Philippe de Tubières, Comte de Caylus (1692—1764) hat hauptsächlich kunstgeschichtliches Interesse. Seine Beziehungen zu dem grossen Sammler Crozat und zu Charles Coypel, dem Verwalter der Zeichnungssammlung des Königs, führten ihn auf das Studium dieser Gattung von Kunstwerken. Mit grossem Fleiss und fast ebenso grossem Verständnis hat er eine gewaltige Anzahl von Zeichnungen mit der Radiernadel wiedergegeben. Die vollständige Sammlung seiner Arbeiten, die er der Bibliothek des Königs vermachte, enthält mit allen Varianten nicht weniger als 3200 Blatt. Caylus hat ausser Zeichnungen älterer italienischer Meister auch zahlreiche Werke seiner zeitgenössischen Landsleute mit Geschick faksimiliert, besonders, wie schon erwähnt, Watteaus Skizzen für das von Julienne herausgegebene Werk. Er hat in der „Histoire de Joseph" aber auch zehn Rembrandt zugeschriebene Studien vervielfältigt. In Mariettes „Traité des pierres gravées" (1750) und in dem siebenbändigen „Recueil d'antiquités égyptiens, étrusques, grecques et romains" (1752—67) hat er die Radierungen nach Zeichnungen von Bouchardon ausgeführt.

Ein ganz anderer Typus als der ernst wissenschaftliche und fleissige Caylus ist der elegante und frivole Diplomat Dominique-Vivant Denon (1747 bis 1825). Bis zur Revolution lebte er in Italien und vergnügte sich, besonders die Damen der Gesellschaft zu porträtieren, Zeichnungen und Gemälde alter Meister zu reproduzieren, Genreszenen und Karikaturen zu radieren. Den Machthabern der Revolution suchte er sich durch historische Darstellungen, wie den „Serment du jeu de paume" nach David und die „Costumes républicains"

zu empfehlen. Unter Napoleon, endlich wurde er Direktor des neugebildeten „Musée Napoléon". Sein lebhaftes, feines Talent hatte er unter der Leitung von Boucher und Hallé und in ihrem Sinne glücklich entwickelt und besonders in der leichten, oft karikierenden Bildnisskizze eine grosse Fertigkeit erlangt. Von seiner grossen technischen Gewandtheit und Vielseitigkeit legen seine zum Teil umfangreichen Reproduktionsstiche Zeugnis ab. Am interessantesten sind seine Genredarstellungen, meist Gelegenheitsbilder von intimer Bedeutung, wie das „Déjeuner de Ferney" und das humoristische „Lever du philosophe de Ferney". Die „Ritratti dei più celebri pittori dipinti da loro stessi esistenti nella Galleria di Firenze" hat er selber gestochen, für die „Monuments des arts du dessin" (Paris 1829) sind die Abbildungen nur unter seiner Leitung, zum grössten Teil schon in Lithographie hergestellt worden.

Die streng lineare Grabstichelkunst vertritt die offizielle Monumentalität; die Stecher der Watteauschule reproduzieren die Modekunst der Salons und Boudoirs; das reiche und vielgestaltige Bild der französischen Graphik des XVIII. Jahrhunderts wird nun vervollständigt durch die Buchillustration, die Kunst der Intimität, die nicht für die Schaustellung, sondern ganz für den individuellen Genuss des Einzelnen bestimmt ist. Der Charakter der französischen Buchillustration des XVIII. Jahrhunderts wird nicht in erster Linie durch den Inhalt der zu illustrierenden Werke, die meist schon viel älteren Ursprungs waren, bestimmt, sondern mehr als sonst durch die Anschauungen und den Geschmack der Leser. Die Künstler sind hier nur dienende Geister, ganz vom Publikum und seinen Launen abhängig. Eine grosse, monumentale Kunst haben die neuen Ideen, die eine so gewaltige Umwälzung hervorbringen sollten, nicht geschaffen, aber die zerfallende Gesellschaft des alten Regime hat in einer Kleinkunst von verfeinertem Geschmack der Nachwelt noch ein feenhaftes Bild ihres ganz dem Genusse gewidmeten Lebens hinterlassen. Es spiegelt sich nirgends so klar und vollständig wie in den Werken der Illustratoren ihrer Lieblingsschriftsteller und ihrer eigenen poetischen Vorstellungen.

Seit den Zeiten der italienischen Frührenaissance gelingt es jetzt zum ersten Male wieder, dem gedruckten Buche eine im höchsten Sinne künstlerische Form zu geben, den Druck des Textes mit dem Schmuck und den Illustrationen harmonisch zu verbinden. Das Papier und seine Abmessungen, die Form der Typen und die Anordnung des Satzes werden mit grösstem Geschick und

feinstem Geschmack den in den Satz oder zwischen die Blätter eingefügten Kupferstichen angepasst. Die zwischen den Text gedruckten Vignetten sind immer leicht und duftig nur in Radierung ausgeführt, während die Vollbilder durch Überarbeitung mit dem Grabstichel kräftiger und farbiger gehalten sind. Der ganz gestochene oder mit einer Vignette verzierte Titel, das Bildnis des Autors, die Verzierungen am Anfange der Kapitel, die „en-têtes“ und die „culs-de-lampe“ am Schlusse der Absätze weiss man gegenständlich und in den Formen mit dem Texte zu einer reichen und einheitlichen Wirkung zu verbinden. Mehrfach ist man in diesem Streben so weit gegangen, sogar den ganzen Text in Kupfer zu stechen.

Man sieht, dass hier fast mehr das Buch um die Illustrationen herum gedruckt wird, als dass es von ihnen nur geschmückt und illustriert wird. So sind tatsächlich öfters Bilderreihen zu bestimmten Werken der Literatur ohne den Text als selbständige Folgen veröffentlicht worden, die dann erst später von ihren Besitzern in gedruckte Ausgaben des Buches eingefügt wurden. Die Beliebtheit der Illustration war so gross, dass der Erfolg des Werkes sehr oft mehr von den Kupferstichen als von dem Inhalte des Buches abhing. Die Ausschmückung der Bücher wurde so zu einer buchhändlerischen Notwendigkeit und zu einer Frage von höchster Wichtigkeit für den Autor. Die Schriftsteller, besonders die berühmten oder reichen, gewinnen damit einen starken Einfluss auf die Illustratoren. Ein Mann wie Restif de la Bretonne hat seinem Illustrator Binet oft fast die Hand geführt und dessen Arbeit nach eigenem Geschmack verbessert.

Durch die starke Nachfrage bildet sich die Buchillustration zu einer Spezialität aus. Es sind allerdings auch viele der obengenannten Künstler, die nach Gemälden gestochen haben, für die Illustration tätig, besonders als ausführende Stecher, die vorzüglichsten Meister beschränken sich aber fast ausschliesslich auf dieses Gebiet. Fast alle sind ursprünglich Stecher oder technisch gebildet, die geistvollsten werden aber durch ihr Talent und durch Überhäufung mit Arbeit bald dazu veranlasst, sich auf die Anfertigung der Zeichnungen zu beschränken und die stecherische Ausführung anderen zu überlassen. Da die Zeichner also meist selber berufsmässige Stecher sind und unmittelbar für den Stich zeichnen, so ist das Verhältnis des Stechers zum erfindenden Künstler hier ein ganz anderes als da, wo es sich um die Reproduktion von Gemälden und anderen monumentalen Kunstwerken handelt. Es kann sich unter diesen günstigen Bedingungen ein ganz einziges, vollkommenes Zusammenarbeiten der Zeichner mit den Stechern

entwickeln. Die einzelnen Stecher lernen so vortrefflich sich dem Stil der Vorzeichnungen anzupassen, dass die von verschiedenen Technikern ausgeführten Illustrationen eines Zeichners eine ganz einheitliche Reihe bilden. Es wäre ohne die Bezeichnungen meist sehr schwer, die Arbeiten der einzelnen Stecher auseinanderzuhalten. Die Unterschiede bestehen fast immer nur in der Qualität der Ausführung. Die Eigenart des Zeichners tritt gerade durch diese vorzügliche Wiedergabe bis in alle Details sehr stark hervor. Das gibt den französischen Illustrationen dieser Zeit einen besonderen Reiz und einen hohen künstlerischen Wert vor allen ähnlichen Unternehmungen anderer Zeiten und Länder. Die Kenner und Liebhaber haben hierfür das richtige Verständnis gezeigt, indem sie die Originalzeichnungen der Illustratoren mit Eifer und mit Aufwendung hoher Summen gesammelt und in ihren Exemplaren der Bücher den Stichen beigefügt haben.

Die Betrachtung der einzelnen Arbeiten hat deshalb auch in diesem Falle ausnahmsweise nicht den Stechern, sondern den Zeichnern zu folgen. Aus Watteaus und Bouchers Stil entwickelt sich die ganze französische Buchillustration dieser Zeit. Eine Reihe der Künstler, die nur als Techniker an den Buchillustrationen beteiligt sind, haben wir schon als Interpreten Watteaus kennen gelernt. Die Namen Bénoit Audrans, Laurent Cars', Jacques Philippe Lebas', Tardieus, Avelines, Scotins, Lépiciés und anderer Watteaustecher finden wir sehr häufig unter den Buchillustrationen wieder, für die sie ihren Stil mit grossem Geschick und feinem Gefühl zu verniedlichen und zu glätten verstehen. Aus Lebas' trefflicher Schule gehen die meisten Stecher der jüngeren Generation hervor, ausser den Meistern, die wir als Zeichner näher zu betrachten haben werden, Techniker ersten Ranges wie Le Mire, De Longeuil, De Launay, Ponce, De Ghendt, Masquelier, Aliamet, Chatelin, Helman und andere mehr.

Ihre Technik besteht in einer sehr glücklichen Verbindung von Radierung mit zarter Grabstichelarbeit. Die freie Leichtigkeit der Radierung wissen sie auch bei der zierlichsten und schärfsten Durchbildung der Details mit dem Grabstichel meisterhaft zu bewahren und den Ton des Ganzen wundervoll einheitlich und doch farbig pikant abzustimmen. Die Meisterschaft der besten Stecher beruht, abgesehen von der Schärfe und Exaktheit der Zeichnung und der Sicherheit der Strichführung, in der malerischen Ausnutzung des hellen Papiertones, von dem sie bei der Bildung der Töne augenscheinlich ausgehen, im Gegensatze zu den Grabstichelmeistern, die die ganze Fläche mit einem Netze

gleichmässiger Linien überspinnen. Fleischtöne werden nur ganz leicht mit feinen Punkten modelliert, die Stoffe wirkungsvoll durch schärfere Gegensätze charakterisiert und belebt, immer so, dass das Licht überall vorherrscht. Die Formen in den Halbschatten der Hintergründe sind ohne Umrisse nur mit feinen, langen Schraffierungen duftig angedeutet. Die Taillengruppen sind in sich sehr regelmässig und sorgfältig gebildet, um die zarte Glätte zu bewahren, aber von grösster Mannigfaltigkeit und ganz frei gegeneinandergestellt, so dass der Stichel den Formen bis in alle Einzelheiten accentuierend folgen kann.

Leicht und gern übersieht man in dieser entzückenden Entfaltung von Sonnenlicht und Lebenslust, wie bei einem liebenswürdigen Menschen, die Schwächen dieser Kunst. Sie hat neben enthusiatischen Bewunderern schon unter den Zeitgenossen herbe Tadler gefunden. Wir werden an diese anmutigen, heiteren Schöpfungen leichtlebiger Künstler nicht den Massstab der Monumentalität legen wollen, uns durch den Mangel an Logik und Individualisierung in der Darstellung und in der Formenbildung die Freude an der sorglosen Heiterkeit und Grazie dieser lebens- und liebeslustigen Menschen nicht trüben lassen. Wo sie nicht ernst oder gar pathetisch zu werden brauchen, sind sie immer unterhaltend und natürlich, immer geschmackvoll auch da, wo sie im Liebesverkehr über die Grenzen des Erlaubten hinausgehen. Vor allem aber liegt eine Fülle von feinen, humorvollen Beobachtungen der Menschen und ihrer Gewohnheiten in diesen kleinen Bildchen, der Reiz frisch pulsierenden Lebens und der Freude am Lebensgenuss.

Gegenüber den früheren, zumeist recht schwerfälligen und dürftigen Arbeiten, die der Kupferstich als Nachfolger des fast ganz aus der Mode gekommenen Holzschnittes hervorgebracht hatte, ist die französische Buchillustration des XVIII. Jahrhunderts eine ihrem Wesen nach neue Kunst. Claude Gillot (1673—1722), der schon oben gerühmte Lehrer und Vorläufer Watteaus, kann als ihr ältester Vertreter angesehen werden. Seit Callot ist er der erste, der wieder einmal frisch in das Menschenleben hineingreift. Seine Anregung empfängt er vom Theater und dem Bühnenleben. Die „Scènes comiques“, die „Scènes tragiques“, die „Nouveaux dessins d'habillements à l'usage des balets“ hat er von Huquier, Scotin und Joullain stechen lassen, auch Caylus hat einige seiner Zeichnungen radiert. Sieben Bilder zu Boileaus Werken (1713) sind von Scotin und Duflos ausgeführt. Eine Reihe höchst frei und leicht gezeichneter Ornamententwürfe für Klavierdeckel und für Hochfüllungen hat er

zum Teil selber mit grosser Frische gestochen. Gillots Hauptwerk sind aber die Bilder zu den Fabeln des La Motte (1719). Besonders die von ihm selber radierten Darstellungen (s. Abb.) sind in ihrer heiteren Unbefangenheit, ihrem familiären Ton, in ihrer unlinearen, durch Flecken von Licht und Schatten prickelnd wirkenden Manier durchaus eine Neuheit. Statt der präzisen Schärfe des Callotstils, der noch über Le Clerc hinaus bis auf Bernard Picart nachwirkt, oder der weitlinigen, matten Technik der Audranschule, die sonst die Illustration beherrscht, begegnet uns hier zum ersten Male die reizvoll unsystematische



Claude Gillot. Aus La Mottes Fables nouvelles. Paris 1719.

Tonbehandlung der Watteauschule in der Buchillustration. Gillots Figuren und seine Technik sind oft so ganz Watteauisch, dass man fast auf den Gedanken kommen könnte, er habe diese neue Art der Formengebung und Belichtung erst seinem talentvollen Schüler abgesehen. Gillot soll auch erst nach seiner Trennung von Watteau sich dem Kupferstich ganz gewidmet haben. Seine Bacchanale stehen in ihrer trockenen, linear flachen Technik jedenfalls zu den pikanten Fabelbildern in einem merkwürdigen Gegensatze. Ist Watteau aber, wie man gewöhnlich annimmt, wirklich nur der Empfangende gewesen, dann hat ihm allerdings sein Lehrer viel vorweggenommen.

Für die Fabeln des La Motte haben ausser Gillot noch einige andere Künstler Illustrationen geliefert, unter denen Coypel und Picart eine besondere Erwähnung verdienen. Die Bilder Charles Antoine Coypels (1694 bis 1752) sind entschieden viel unmoderner und akademischer als die Gillots, sowohl die für die Fabeln als auch seine 24 Szenen aus dem Don Quixotte, die mit Hinzufügung einiger Kompositionen von Boucher, Picart, Cochin und anderen (1723—1724) herausgegeben wurden. Coypel hatte die Darstellungen vorher im Schlosse zu Compiègne als Gemälde ausgeführt, sie sind also eigentlich nicht mit Rücksicht auf den bestimmten Zweck komponiert. Darauf beruht aber gerade der Reiz der späteren französischen Illustrationen seit Gillot. Nach Coypels Zeichnungen wurden dann noch einige Szenen aus Molières Lustspielen für die Ausgabe von 1726 und Bilder zu Fénelons Telémaque 1730 von Stechern der Watteauschule gestochen. Coypel hat auch sonst noch manches einzelne, Titel, En-têtes und dergleichen für Bücher gezeichnet, unter anderem aus Gefälligkeit für Moncrifs „Chats" (1727) humorvolle Figuren, die von Caylus radiert wurden. Er hat auch seinem Schüler, dem Prinzen Philipp von Orléans, bei seinen Illustrationen von Longus' Daphnis und Chloé (1718), die ebenfalls von Caylus ausgeführt wurden, helfend zur Seite gestanden.

Bernard Picart (1673—1733), der hauptsächlich in Amsterdam tätig war und dort zahlreiche Schüler gebildet hat, behauptet mehr durch die Masse seiner Illustrationen, die er zum Teil selber sehr glatt und sauber gestochen hat, als durch ihre künstlerische Qualität seinen Platz unter den berühmten Illustratoren. Er bleibt der trockenen Manier seines Lehrers Sebastian Le Clerc treu und vermag sich nur selten in den leichten, zierlichen Stil des Rokoko hinein zu finden. Doch hat er häufig an der Seite der besten Meister an vorzüglichen Werken mitarbeiten dürfen. Von den Künstlern der älteren Generation hat nur der schon erwähnte Tiermaler Jean Baptiste Oudry (1686—1755) in seinen Figuren zu Lafontaines Fabeln, die 1729—34 gezeichnet, aber erst 1755—59 gestochen und herausgegeben wurden, und in seiner „Suite de figures pour le roman comique de Scarron" Arbeiten von bleibendem Werte geschaffen.

In den Kreis der eigentlichen Vertreter der Rokoko-Buchausstattung uns einzuführen, ist kein Künstler so berufen wie François Boucher, der mit seinem kecken Pinsel und mit seiner noch indiskreteren Feder alle Geheimnisse weiblicher Reize im freien Spiel ihrer Kräfte mit Lust in tausend Wendungen dargestellt hat. Als Radierer haben wir den vielseitigen und lebhaften Künstler

schon kennen gelernt. Zeichnungen für Bücher fertigte er nur gelegentlich, nebenbei — wie eigentlich alles was er schafft. Trotz ihrem Mangel an individueller Formdurchbildung, trotz ihrer Manieriertheit gehören Bouchers Arbeiten künstlerisch doch zu den bedeutendsten dieser Gattung. Die Eigenart seines leichtschaffenden Talentes triumphiert auch hier über die Meister der Routine und Finesse und wirkt typbildend auf seine Mitarbeiter und Nachfolger. In seinem Hauptwerke, den 33 Bildern zu Molières Werken (1734), die Laurent Cars in hellem, duftigem Ton meisterhaft gestochen hat, ist er noch zu sehr Maler. Die Dimensionen der Bilder und der Figuren sind zu gross und für Illustrationen zu bildmässig schwer, als Kompositionen sind sie aber höchst geistreich und belustigend. Dem Miniaturstil der Buchillustration lernt er jedoch schnell sich anpassen. An der berühmten Bilderfolge zu Lafontaines Contes, der sogenannten „Suite de Larmessin", der die stecherische Ausführung leitete, hat er neben Lancret, Pater, Eisen, Vleughels und anderen mitgearbeitet und auch für den Boccaccio von 1757 und für eine Reihe anderer Werke einige Zeichnungen, Titelblätter, Fleurons und auch Textbilder geliefert. Besonders hervorragend ist sein Anteil an den Illustrationen der bekannten Ausgabe von Ovids Metamorphosen von 1767—71. Unter den Bildern, an denen die ersten unter den Illustratoren von Beruf wie Eisen, Gravelot, Moreau und andere beteiligt sind, bewahren seine Kompositionen allein malerischen Charakter und Individualität. Seinen Stil mit den elastischen Druckern, die plastische Freiheit der schwellenden Formen des Nackten, die voluptuöse Koketterie ihrer Bewegungen bringen Stecher wie Augustin de St. Aubin und Le Mire trefflich zur Geltung.

Von Bouchers oberflächlicher aber effektvoller Zeichenmanier haben die geschickten Illustratoren alle zu lernen gewusst, am meisten sein Schüler Hubert François Gravelot (1699—1773), der 15 Jahre lang in England tätig gewesen ist (1732—47). Er ist der erste Meister der Vignette, der leichten Schlussverzierung (cul-de-lampe), in der er geistreich durch Gegenstände oder Puttengruppen auf den Inhalt des vorhergehenden Abschnittes anzuspielen weiss. Sein Hauptwerk sind die zum grössten Teil von ihm herrührenden Illustrationen und Vignetten zu Boccaccios Decamerone (1757 s. Abb.), die von den besten Stechern wie Aliamet, Flipart, Le Mire, St. Aubin und Tardieu ausgeführt wurden. Sie sind ganz in Watteaus Manier mit reizender Frische und Anmut wie aquarellierte Federzeichnungen ausgearbeitet. Von den

zahlreichen anderen Arbeiten Gravelots seien nur einige aufgeführt. In England entstanden die Bilder zu Shakespeare (1744—46), schon in Paris die zu Fieldings Tom Jones (1750) und zum Terenz (1753). Nach dem Boccaccio die Illustrationen zu Rousseaus Nouvelle Héloise (1761), zum Corneille (1764), zu Marmontels Contes moraux (1765), zu Voltaire (1768) und zu Tassos Jérusalem délivrée (1771).



Flipart nach H. F. Gravelot.
Aus Boccaccios Decamerone, 1757

Als Stecher begann Charles Nicolas Cochin (1735—1760), der jüngste Spross einer alten Kupferstecherfamilie, ein Schüler Le Bas', seine Laufbahn; erst später wurde er durch Überhäufung mit Arbeit und durch Gesundheitsrücksichten gezwungen, sich auf die Zeichnung zu beschränken. Cochin, der auch schriftstellerisch sehr gewandt war, ist einer der feinsten und geistvollsten Künstler dieser Gruppe und vielleicht der vorzüglichste Zeichner unter ihnen. Seine erste selbständige Arbeit ist die Adresse des Juweliers Stra (1735), eine jener appetitlichen, lockenden Empfehlungskarten, wie man sie nur damals zu machen verstand. Sein umfangreiches Werk ist ein glänzendes Zeugnis für seinen Reichtum an Erfindung und für die Gediegenheit seiner Arbeit. Ausser zahlreichen Hoffestlichkeiten, Skizzen aus dem Pariser Leben, Titelblättern und dergleichen hat er die Vignetten und Verzierungen für die 1743 gedruckte Ausgabe von Lafontaines Contes, einige Bilder für den Boccaccio von 1757, andere für Ariosts Orlando von 1773 und 1775—83, für verschiedene Ausgaben des Télémaque, für den Tasso von 1784 gezeichnet, die Vignetten und culs-de-lampe für den Rousseau von 1743 gezeichnet und gestochen. Cochin hat auch an der Serie der „Ports de France“

und an vielen anderen ähnlichen Unternehmungen mitgearbeitet und hatte die delikate Aufgabe, die Radierungen der Marquise von Pompadour zu Corneille nach Bouchers Zeichnungen (1760) zu retuschieren.

Charles Eisen (1720—1778), ein Landsmann Watteaus, und Jean Michel Moreau le jeune (1741—1814) sind die berühmtesten und auch die typischen Vertreter der französischen Buchillustration des XVIII. Jahrhunderts. Eisen führt seine Zeichnungen äusserst fein und scharf mit dem spitzen Stift aus und gibt seinen Bildern einen gleichmässigen, dunkleren Ton. Seine Hauptwerke sind die Illustrationen für die sogenannte „édition des fermiers generaux" von Lafontaines Contes (1762 s. Abb.) und für die Baisers von Dorat (1770), die zu den geschätztesten und gesuchtesten Bücher dieser Zeit gehören. Viel reizvoller und malerischer als die etwas zu scharfen und zu glatten Bilder Eisens sind die Arbeiten Moreaus, vor allem diejenigen, die er selber radiert hat. Besonders in den Figuren und Ornamenten im Molière (1773) und in den entzückend zarten Radierungen des ersten Bandes von Benjamin de Labordes „Choix de Chansons" (1773, s. Abb.) kommt er Gravelot und selbst Boucher oft ganz nahe. Moreau hat die Werke Rousseaus (1774—83) im Verein mit J. J. François Lebarbier, die Ausgabe der Werke Voltaires von 1787—89 und andere Bücher illustriert und an einigen der schon erwähnten mitgearbeitet. Eine Reihe von Ereignissen der Revolution,



Nach Charles Eisen Der Tausch.
Aus Lafontaines Contes et nouvelles. 1762.



Jean Michel Moreau le jeune. La Dormeuse.
Aus de Labordes Choix de Chansons. Paris, 1773, Band I.

wie die „Assemblée des notables“ (1787), die „Ouverture des états-généraux“ (1789) hat er in lebendigen Bildern festgehalten. Unter seinen Sittenschilderungen könnte man die zwei Folgen von je zwölf Darstellungen aus dem Leben der vornehmen Welt sehr wohl als Illustrationen ohne Text bezeichnen. Er

setzte damit die „Suite des estampes pour servir à l'histoire des moeurs et des costumes des français dans le XVIIIe siècle", die der Schweizer Sigismund Freudeberg 1774 begonnen hatte, fort. In diesem „Monument du costume", wie man die Reibe pikanter Szenen in charakteristischer Überschätzung nannte, vermisst man Watteaus Poesie ebenso wie ein tieferes Gefühl für Wahrheit. Es bleibt bei einer höchst anschaulichen und lebendigen, aber doch kalten, schönfärbenden Schilderung des Äusserlichen. An Eleganz und Delikatesse der Zeichnung und des Stiches suchen diese Blätter aber ihresgleichen, sowohl die zwölf Bilder von Freudeberg, die von Duclos, Romanet, Voyez, Ingouf und anderen ausgeführt sind, als auch die Moreauschen von Helman, Martini, Baqoy, Guttenberg und anderen gestochenen Darstellungen.

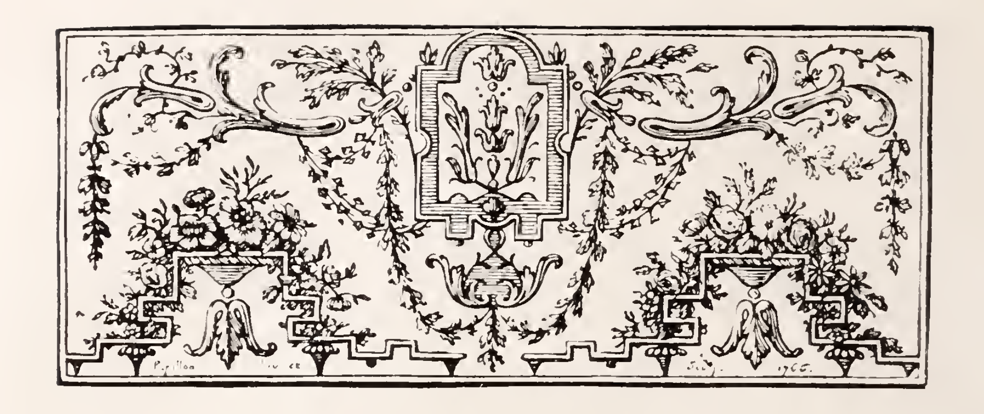
Ein Künstler ersten Ranges auf seinem beschränkten Gebiete der ornamentalen Vignette ist Pierre Philippe Choffard (1730—1809). Als Stecher von Illustrationsbildern anderer Zeichner tritt er aus der grossen Zahl vortrefflicher Techniker nicht hervor. Seine Vignetten zum Ovid von 1767 bis 1771 (s. Abb. S. 473), seine culs-de-lampe in der Fermiers-Ausgabe von Lafontaines Contes (1762), seine fleurons für die „Historie de la maison de Bourbon" wie seine Bildnisumrahmungen und Verzierungen von Einladungskarten und Adressen, die er fast alle selber gezeichnet und radiert hat, sind dagegen das Graziöseste und Geschmackvollste, was für solche Zwecke je geschaffen worden ist. Geistreich und humorvoll erfunden und leicht, aber doch farbenreich ausgeführt schmiegen sich diese zarten Vignetten inhaltlich und in der Form mit weiblicher Anmut dem Texte der Bücher an.

Augustin de St. Aubin (1736—1807) hat sich in der Buchillustration fast ausschliesslich als Stecher nach fremden Zeichnungen betätigt und zwar als einer der feinfühligsten und virtuosesten. Unter seinen zahlreichen Bildnissen meist kleinen Formats hat er eine Anzahl nach seinen eigenen Zeichnungen nach der Natur gestochen. Ein noch grösseres Interesse besitzen für uns seine fein detaillierenden Schilderungen aus dem Leben und Treiben der Gesellschaft seiner Zeit. Nur wenige, wie „Au moins soyez discret" und „Comptez sur mes serments", hat er selber gestochen, die hübschesten dieser Darstellungen, das „Concert" und der „Bal paré" sind 1773 von Duclos mit allen ihren Pikanterien der Beobachtung und der Formgebung, mit dem ganzen Reiz der feinen Beleuchtung und der delikatesten Tonabstufungen vollendet wiedergegeben worden. Auch Augustins Bruder Gabriel de St. Aubin (1724—1780), der unermüd-

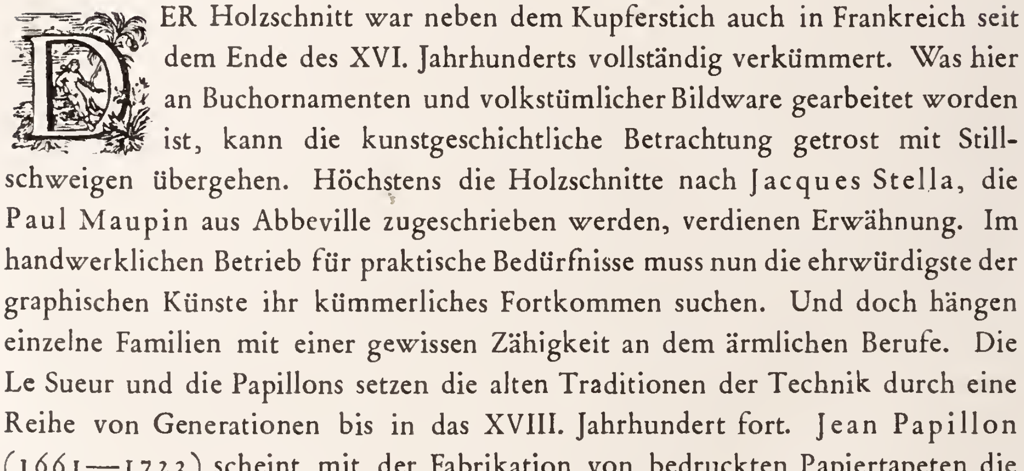
liche Zeichner „der mit dem Stift zu sehen schien", hat einige solcher Szenen aus dem Leben der Zeit, wie die Krönung der Büste Voltaires bei einer Theatervorstellung, die „Nouvelistes du café Procope" und vor allem die „Vue du Salon du Louvre", die Pariser Kunstausstellung (1753), mit feinster Nadel gestochen.

Neben diesen berühmtesten und hervorragendsten französischen Illustratoren des XVIII. Jahrhunderts ist noch eine ganze Schar anderer Zeichner-Stecher eifrig tätig, von denen wenigstens einige, die jenen ersten Kräften oft nur wenig nachstehen, genannt sein mögen. Charles Monnets (1732—1816) Hauptwerk ist die „Description abrégé des 15 journées de la révolution". Pierre Clement Marillier (1740—1808), Fr. Marie Quéverdo (1740—1797), Louis Josephe Masquelier (1741—1811), Nic. André Monsiau (1754—1837), Antoine Borel (geb. um 1743), Claude Louis Desrais (1746—1816), Louis Binet (1744—1800), der Illustrator Restifs de la Brétonne, J. J. François Lebarbier (1738—1826), der Illustrator Gessners und andere mehr sind an den hauptsächlichsten Publikationen dieser Art beteiligt gewesen.

Die Revolution haben viele von diesen graziösen Künstlern noch zu überdauern vermocht, sie suchen, freilich meist nur in der Wahl der Gegenstände, den politischen Strömungen zu folgen. Dann aber unter der beginnenden Herrschaft des Klassizismus Davidscher Richtung müssen sie mit ihrer frivolen und eleganten Kunst das Feld räumen. Der Geschmack nimmt eine ganz andere, ernstere und strengere Richtung und ihre Schöpfungen werden nun ebensosehr missachtet wie sie früher gepriesen und gesucht worden waren. Neben den von Jacques Louis David beeinflussten Künstlern wie François Gérard, Giraudet und Isabey, zu denen sich auch der schon erwähnte Lebarbier gesellt, ist es Pierre Paul Prudhon (1758—1823) allein, der etwas von der liebenswürdigen Grazie und Zärtlichkeit der fröhlichen Zeiten in den neuen kalten Stil hinüberrettet. Meist haben Roger, Godefroy oder Copia seine Illustrationen gestochen, z. B. die zu Bernards „L'art d'aimer" (1797), zu Longus' „Daphnis et Chloé" (1800), zu Bernardin de St. Pierres „Paul et Virginie" (1806); nur wenige Bilder hat er selber radiert.



DER HOLZSCHNITT IN FRANKREICH.



DER Holzschnitt war neben dem Kupferstich auch in Frankreich seit dem Ende des XVI. Jahrhunderts vollständig verkümmert. Was hier an Buchornamenten und volkstümlicher Bildware gearbeitet worden ist, kann die kunstgeschichtliche Betrachtung getrost mit Stillschweigen übergehen. Höchstens die Holzschnitte nach Jacques Stella, die Paul Maupin aus Abbeville zugeschrieben werden, verdienen Erwähnung. Im handwerklichen Betrieb für praktische Bedürfnisse muss nun die ehrwürdigste der graphischen Künste ihr kümmerliches Fortkommen suchen. Und doch hängen einzelne Familien mit einer gewissen Zähigkeit an dem ärmlichen Berufe. Die Le Sueur und die Papillons setzen die alten Traditionen der Technik durch eine Reihe von Generationen bis in das XVIII. Jahrhundert fort. Jean Papillon (1661—1723) scheint mit der Fabrikation von bedruckten Papiertapeten die alte Kunst ganz in die Arme der Industrie geführt zu haben, aber in seinem Sohne Jean Michel Papillon (1698—1776) erwacht, trotz allem Widerstande des praktischen Vaters, wieder das künstlerische Gewissen und das Streben nach Ausbildung der Technik und der Formen, allerdings verbunden mit einer fast krankhaften Überschätzung seiner Kunst und seiner eigenen Leistungen. Papillon hat einen „Traité historique et pratique de la gravure sur bois" (Paris 1766) verfasst, der interessant und lehrreich ist, obwohl die Tatsachen sehr stark mit Phantasiegebilden vermischt sind. Als Künstler hat sich Papillon wohlweislich auf die Ausführung kleinfiguriger und ornamentaler Vignetten, von Initialen und anderen Zierstücken beschränkt. Seinen ersten Erfolg erzielte

er mit den Holzschnitten in dem „Petit Almanach de Paris“ für 1727. Von da an hat er für den Buchschmuck gearbeitet. Die Zeichnung der Figuren ist sehr dürftig, aber im Ornament und besonders in den Blumenstücken, den fleurons, die als Schlussstücke verwendet wurden (s. Abb. S. 504 und 514), gelingen ihm oft recht zierliche Arbeiten. Meist ist der Schnitt ziemlich holprig und in den Schatten zu dick und unklar, aber manchmal erreicht er doch eine grössere Feinheit und Gleichmässigkeit der Linien und Durchsichtigkeit der Schatten, so dass sich die Töne zu einer hübschen, farbenreichen Wirkung zusammenschliessen. Der „recueil des Papillons“, den der selbstbewusste Künstler der Bibliothek des Königs zum Geschenk gemacht hat, enhält über 5000 Stücke. Man sieht, oft nicht ohne ein gewisses Erstaunen, dass Papillons Ornamente selbst in Werken ersten Ranges neben den Kupferstichen der tüchtigsten Meister zugelassen wurden, z. B. in der von Gillot illustrierten Ausgabe von La Mottes Fabeln (1719), und in den mit Oudrys Kompositionen geschmückten Fabeln Lafontaines. Später wurden die Holzschnittornamente in den am sorgfältigsten illustrierten Büchern allerdings auch durch die Radierung ersetzt.

Neben den Papillons sind die Le Sueurs tätig. Unter den zahlreichen Mitgliedern dieser Holzschneiderfamilie ist Nicolas Le Sueur (1691—1764) der geschickteste. Er arbeitet ganz in Papillons Art, öfter sogar mit ihm zusammen, wie in dem erwähnten Lafontaine. Ausser Zierstücken zur Buchausstattung, für die er wohl meistens Zeichnungen anderer Künstler benutzte, hat Nicolas Le Sueur auch einige Zeichnungen alter Meister in Tonplatten-Holzschnitt reproduziert. Mehrfach hat er sich dabei begnügt, Radierungen von Caylus mit zwei Tonplatten zu überdrucken, öfters hat er aber auch die Strichplatte selber in Holzschnitt ausgeführt.

Neben Papillon und Le Sueur brauchen die zahlreichen anderen Holzschneider dieser Zeit nicht erwähnt zu werden, da keiner den Stil dieser beiden charakteristischen und besten Vertreter der Holzschnittornamentik für Bücher auch nur zu nuanzieren verstanden hat. Auch jene selber interessieren weniger durch ihre Leistungen als durch ihre Bestrebungen, dem Holzschnitt wieder einen angesehenen Platz unter den graphischen Künsten zu erkämpfen. Sie gaben den ersten, freilich noch kraftlosen Anstoss zu der künstlerischen Umgestaltung der Holzschnitttechnik, die dann in England und in Deutschland mit Erfolg durchgeführt wurde und dem XIX. Jahrhundert als ein wertvolles Vermächtnis die alte Kunst in neuer Form überlieferte.

DER FARBENKUPFERSTICH.

ES kann nicht Wunder nehmen, dass man in einer Zeit, in der die Technik des Kupferstiches den Höhepunkt der Vollendung erreicht zu haben schien, in der Grabstichel und Nadel ernstlich glaubten, mit dem Pinsel in Wettstreit treten zu können, den Gedanken, durch Hinzufügung der Farbe den Kupferstich der Malerei gleichzustellen, mit Eifer verfolgte. An Vorstudien hatte es nicht gefehlt. Die Versuche, mit verschieden eingefärbten Holzschnittafeln Buntdrucke zu erzeugen, reichen, wie wir gesehen haben, bis in den Anfang des XVI. Jahrhunderts zurück. In Herkules Seghers' farbigen Radierungen lagen deutliche Ansätze für eine Ausbildung des Kupferstiches nach dieser Richtung.

Die melodiöse Kunst Watteaus und Bouchers, die überall, was ihr an Ernst und Tiefe des Inhalts und des Naturstudiums abging, durch sinnliche Reize der einschmeichelnden Formen und Farben zu ersetzen suchte, hatte den Kupferstich in diese Bahnen gelockt. Durch alle Feinheiten der alten Technik und durch neue graphische Methoden suchen nun die Techniker des Kupferstiches der Wirkung der Ölmalerei, des Aquarell, des Pastell und der farbigen Zeichnung näher zu kommen. Es wird dadurch der Verwendung von Farben im Kupferstich erfolgreich vorgearbeitet. Allerdings wird man nicht leugnen können, dass hierbei meist das technische Interesse das künstlerische weit überwiegt. Alle neuen technischen Verfahren dieser Art sind in Frankreich erfunden und ausgebildet worden oder haben erst von hier aus weitere Verbreitung gefunden.

Den eigentlichen Kupfer-Farbendruck, d. h. die Herstellung farbiger Bilder auf mechanischem Wege durch das Übereinanderdrucken einzelner, mit verschiedenen Farben genetzter Kupferplatten, hat man zuerst mit Hilfe der Schabkunst versucht. Jacob Christoph Le Blon (geb. in Frankfurt 1667, gest. in Paris 1741) ist der Erfinder dieses Verfahrens. Er wurde von C. Meyer in Zürich unterrichtet und bildete sich dann in Italien bei Maratta weiter aus. Später kam er nach Holland, wo er die ersten Versuche in Farbendruck anstellte. Auf Grund der Theorie Newtons, dass alle Farbentöne sich aus den drei Grundfarben blau, gelb und rot zusammensetzen liessen, sucht er mit drei geschabten,

je für eine dieser Farben bestimmten Platten Bilder herzustellen, die, nachdem sie einen Überzug von Öl erhalten hatten, der Wirkung von Ölgemälden gleichkommen sollten. Schon 1711 sah der Maler Uffenbach in Le Blons Atelier Kupferbuntdrucke dieser Art. In London gelang es ihm dann eine Gesellschaft zur Herstellung solcher Bilder zu gründen, die aber bald zusammenbrach, obwohl eine grosse Anzahl von Drucken hergestellt und zum Teil auch verkauft worden war. Ein zweites ähnliches Unternehmen, das er 1732 in Paris zustande brachte, misslang ebenfalls. Der unerschütterliche Mann setzte aber seine Arbeiten und Experimente demungeachtet unablässig fort und wirkte durch Schriften und durch die Tat bis an sein Ende für seine Idee. Noch kurz vor seinem Tode erhielt er (1740) ein königliches Privileg.

Einige Drucke, die wesentlich mit radierten und gestochenen Platten hergestellt sind, wirken noch matt und hart im Ton, z. B. das Bildnis des Kardinals de Fleury. Satter und verschmolzener sind die Töne der nur mit geschabten Platten gedruckten Bilder. In dem wohl in London entstandenen Bildnisse König Georgs II. von England, das zu seinen gelungensten Werken gehört, sind die Töne leuchtend und klar und nähern sich in der Tat der Wirkung der damaligen Technik der Ölmalerei. Auch andere Bildnisse, besonders das König Ludwigs XV., haben ansprechende, aber meist zu matte und verblasene Farbenstimmung. Noch grösseren Schwierigkeiten begegnete die Reproduktion von älteren Werken der Malerei, die Le Blon unternahm. Die Kinder König Karls I. nach Van Dyck, die Engel nach Correggio und andere sind als Reproduktionen wenig gelungen, ohne Harmonie und Leuchtkraft der Farben.

Le Blon hatte, um dem Prinzipe des Dreifarbendruckes treu zu bleiben, die Benutzung einer vierten Platte für die tiefschwarzen Töne fast immer vermieden. Seine Schüler und Nachfolger sahen sich zu diesem und anderen Kompromissverfahren gezwungen, konnten es jedoch ebenfalls über das Stadium der Versuche kaum hinausbringen. Le Blons Schüler Jacques-Gautier Dagoty (1717—1786) ist weniger tüchtig und erfolgreich gewesen als sein Sohn Edouard-Gautier Dagoty (gest. 1783), der eine Reihe von besseren Leistungen aufzuweisen hat, z. B. die Leda und den bogenschnitzenden Amor nach Correggio, Tizians Venus und andere Gemälde der Galérie d'Orléans (1780) und das Bildnis der Gräfin Dubarry. Er bleibt aber ebenso wie andere hinter Le Blons besten Arbeiten zurück. Das Verfahren, das eine grosse Fertigkeit in der Schabtechnik erforderte und auch sonst mit den grössten Schwierigkeiten

zu kämpfen hatte, fand in Frankreich nur wenige Adepten. In Italien scheint nur Giov. Paolo Lasinio sich mit einigem Erfolge dieser Technik befleissigt zu haben. In Deutschland haben Joh. Peter Pichler (1765—1806) und Franz Wrenk (1766—1830) in Wien einige wenig gelungene, ziemlich bunte und harte Blätter in Farbenschabkunst gefertigt.

Erst durch die Verwendung der Aquatinta-Manier (au lavis) nahm der Farbenkupferdruck in Frankreich einen bedeutenderen Aufschwung. Jean Baptiste Le Prince (1734—1781), von dem als Radierer und Illustrator schon die Rede war, wird als der Erfinder dieser Technik angesehen, ein Verdienst, das aber auch andere für sich in Anspruch genommen haben. Pierre-François Charpentier hat jedenfalls schon vor Le Prince, für die zweite Auflage von Crozats „Recueil d'estampes" von 1763, eine Reihe von Zeichnungsreproduktionen in Aquatinta ausgeführt. Le Prince hat zuerst seine Skizzen und Kostümbilder aus Russland in dieser Manier herausgegeben (1768) und damit grossen Beifall geerntet. Das leicht zu handhabende Verfahren der Aquatinta gestattete, Tuschtöne, die vorher durch Schabkunst nur unvollkommen wiedergegeben werden konnten, fast täuschend nachzuahmen. Le Princes Aquatinta-Blätter sind ebenso fein und geistreich ausgeführt wie seine Strichradierungen. Neben 96 Radierungen gewöhnlicher Art zählt man von ihm 179 Werke in Lavis, hauptsächlich Bilder aus dem russischen Leben, Landschaften, Volkstypen und Genreszenen. Die bekanntesten seiner meist heiteren, oft auch frivolen Darstellungen sind der „Poêle" (1770), die „Lampe polonaise", „Danse Russe", „La jardinière", „La musicienne", „Les laveuses", „Les voyageurs" (s. Abb.). Die Druckfarbe ist so gewählt, dass die Töne des Bisters und der chinesischen Tusche, die man für solche Skizzen in der Originalausführung verwandte, möglichst täuschend nachgeahmt wurden. Le Prince hat damit schon selber auf die Verwertung seiner Technik für den Farbendruck hingewiesen.

Diesen Schritt, durch den die Aquatintatechnik eine neue Bedeutung gewann, scheint François Janinet (1752—1813) getan zu haben. Er nennt sich wenigstens selber auf einem Blatte Erfinder des Lavisfarbendruckes, und in der Tat scheinen seine Arbeiten die ältesten zu sein. Er hat jedenfalls mit seinen Farbendrucken ungleich grössere Erfolge erzielt als mit seinen missglückten Versuchen als Luftschiffer, die ihm nur Schaden und Spott eintrugen. Die Umrisse und die Arbeit der Roulette treten in seinen Drucken noch etwas stärker hervor als in denen seiner Nachfolger, er erreicht aber durch den Übereinanderdruck

von mehreren, die verschiedenen Farben auftragenden Aquatintaplatten oft schon die diskretesten und ansprechendsten Wirkungen. Seine Absicht geht sowohl auf die Nachahmung feinster Gouachemalereien, wie der eines Lavreince, Baudouin Charlier und Caresme, als auch auf die täuschende Wiedergabe von Aquarellzeichnungen feinster Ausführung, wie z. B. den italienischen Veduten Hubert Roberts. Im Gegensatz zu Le Blon vermeidet er klug und feinfühlig die Reproduktion von Ölgemälden und anderen Werken monumentalen Charakters.



Jean Baptiste Le Prince. Die Reisenden. Hédou 175. I.

Nach Fragonard hat Janinet unter anderem zwei kleine Rundbilder: l'Amour und la Folie (1777) ausgeführt, nach Huët die Geburt des Dauphin. Einige Bildchen nach Lavreince wie die „Comparaison", das „Aveu difficile", „L'indiscrétion", sind trotz aller Feinheit noch etwas stumpf und hart im Ton. In den „Costumes des grands theâtres de Paris", in denen bestimmte Schauspielerinnen in ihren Hauptrollen dargestellt sind, verbindet sich das künstlerische Interesse mit dem der Aktualität, das auch in den historischen Darstellungen aus der Revolution vorherrscht. Die fein durchgeführte Miniaturarbeit mit vertriebenen Tönen gelingt ihm weniger gut als die Nachahmung skizzenhaft getuschter Aquarelle. Seine Reproduktionen nach getuschten Zeichnungen von Adriaen van Ostade und besonders die römischen

Ansichten nach Hubert Robert und seine Pariser Veduten zeigen seine technische Geschicklichkeit und sein künstlerisches Feingefühl von ihrer besten Seite. Unter seinen Bildnissen haben sich die der Königin Marie Antoinette in goldverzierter Umrahmung (1774) und der königlichen Modistin Mademoiselle Bertin, die Büsten Henrys IV. und Sullys u. a. m. auch neben den späteren Leistungen dieser Technik zu behaupten vermocht.

Zu seiner höchsten Vollendung gelangt der Lavis-Farbendruck in den Hauptwerken des Louis Philibert Debucourt (Paris 1755—1832). Während Janinet nach Zeichnungen und Bildern anderer arbeitet, vervielfältigt Debucourt nur seine eigenen Erfindungen, die an künstlerischer Qualität und an Reichtum des Inhalts auf der Höhe der Modekunst der Zeit stehen. Er berechnet seine Arbeiten von vornherein auf die Ausführung in Aquatinta und kann deshalb leichter alle ihre Vorteile ausnützen. Debucourt wurde 1781 als Genremaler in die Akademie aufgenommen und widmete sich seit 1785 ganz der Vervollkommnung und Verwertung des Lavisbuntdruckes. Seine ersten Versuche, selbst noch das reizende „Menuet de la mariée" (1786), sind etwas hart und fleckig, nicht ganz ausgeglichen in der Tönung. Auch eines seiner Hauptwerke, die berühmte „Promenade du palais royal" (1787), zeigt noch die matteren, trockeneren Töne Janinets, seine rötlich-violetten und bläulichen Tinten. Die Ausführung ist von miniaturartiger Feinheit, eine höchst gelungene Nachahmung der Gouachemalerei, aber mit eigenen farbigen Reizen. Hier herrscht die dämmerige, staubige Atmosphäre der Gartenarkaden, in der „Promenade publique" von 1792, dem Meisterwerke Debucourts, flutet das volle Sonnenlicht durch die Bäume des Parks über die bunte Schar der eleganten Spaziergänger. Die Verschmelzung der Töne, in der die Hauptschwierigkeit der Technik bestand, ist ihm in diesem Werke vollkommen gelungen, alle Stumpfheit und Trockenheit der Farben ist überwunden und eine reiche Skala heller, matt glänzender und satter Töne, eine volle, ganz harmonische Bildwirkung erreicht. Die Granierung ist so zart, dass man das Korn kaum mehr bemerkt und die Aquarellfrische der leichten Pinselstriche zu fühlen glaubt. Debucourt hat für seine feinsten Arbeiten bis zu neun Platten benutzt, neben dem Lavis Schabkunst, Roulette und Nadel verwendet und auch sehr kräftige schwarze Schattentöne und helle Lichter erzielt. In der Wiedergabe glänzender Seidenstoffe mit ihren Lichtfleckchen, feiner Spitzen und zarter Leinengewebe kann er mit einem Netscher oder Terburg wetteifern.

Debucourt zeigt sich in diesen Blättern als ein Sittenschilderer von Scharfblick und Humor. Die Naturwahrheit und die Genauigkeit in der Wiedergabe des Einzelnen — man glaubte sogar bestimmte Personen in den Figürchen erkennen zu können — bürgen für die Treue der Schilderung, die uns wohl mit Unrecht etwas karikiert erscheint. Liebenswürdig heitere Familienszenen stellt er in einer Reihe anderer, gleichzeitiger Werke dar, z. B. in der „Fète de grandmama" (les bouquets) und dem Neujahrsglückwunsch (les compliments). Etwas karikierter scheinen seine späteren, um 1800 entstandenen Sittenbilder, z. B. die „Galants surannées", die „Coquette et ses filles", die „Manie de danse", in denen sich der englische Einfluss schon bemerkbar macht. Überhaupt hält sich der Künstler nicht lange auf seiner Höhe. Die technische Ausführung wird oberflächlicher und ärmlicher und die Nachhilfe des Pinsels immer stärker in Anspruch genommen. Die Karikaturen nach Carle Vernet bewahren nur noch wenig von der entzückenden Feinheit jener früheren Meisterwerke. Die Rücksichtnahme auf die Vorliebe des grösseren Publikums für bunte, humoristische Bilder ist dem künstlerischen Farbendruck verhängnisvoll geworden. Die Vorzüglichkeit seiner besten Arbeiten zeigen nur noch einige Bildnisse Debucourts, wie die Ludwigs XVI., Lafayettes und des Herzogs von Orleans.

Hinter den beiden Hauptmeistern des Farben-Kupferstiches, Janinet und Debucourt, stehen die zahlreichen übrigen Künstler, die sich dieser Technik gewidmet haben, durchgehends weit zurück. Einer der besten Meister ist Janinets Schüler Charles Melchior Descourtis (1753—1820). Die „Foire de village" und die „Noce de village" nach Taunay sind seine besten Werke; auch die Ansichten von Rom und Paris sind vortrefflich ausgeführt. Dagegen gehören seine Illustrationen zu „Paul et Virginie" und zum Don Quixotte und anderes schon zur schwachen Marktware des Buntdruckes. In seinen Bildnissen kann Pierre Michel Alix (1762—1817) oft Janinet und Debucourt fast an die Seite gestellt werden. Er ist mit der Zeit mitgegangen und hat nacheinander Marie Antoinette nach Vigée-Le Brun, Mirabeau, Marat, Charlotte Corday, Napoléon, Papst Pius VII. und Louis XVIII. porträtiert, ausser anderen politischen und wissenschaftlichen Berühmtheiten. Weniger gelungen sind seine Reproduktionen nach Fragonard und anderen Malern. Auch an den „Costumes des grands théâtres" hat er im Verein mit Ant. Fr. Sergent und Ride gearbeitet. Ausserdem seien noch die Bildnisse Louis-Jean Allais' und Laurent Guyots „Cris de Paris" und seine Landschaften erwähnt.

Die Meister des Buntdruckes haben sich, wie schon bemerkt, nicht auf die beiden grundlegenden Techniken der Schabkunst und der Aquatinta beschränkt, sondern ausser der Linienradierung und der Stichelarbeit auch die sogenannte Crayonmanier, die Roulettenarbeit zur Mithilfe herangezogen. Diese Technik ging allerdings ursprünglich nur auf die Nachahmung der Kreide- oder Rotstiftzeichnung aus, wurde aber sehr bald durch den Modegeschmack und auch durch ihre eigene Vorliebe für die Faksimilierung von Zeichnungen auf den farbigen und mehrfarbigen Druck gelenkt. Die Ehre der Erfindung der Crayonmanier haben mehrere Künstler, jeder mit gleicher Bestimmtheit für sich in Anspruch genommen. Jeder von ihnen mag unabhängig sein Verfahren ausgebildet haben oder wenigstens die Arbeiten der anderen im Verhältnis zu den eigenen Verbesserungen für unerheblich gehalten haben.

Jean-Charles François (1717—1769) scheint der erste gewesen zu sein, der, angeblich schon um 1740, versucht hat, die körnigen Linien der Kreide- oder Rotstiftzeichnung durch geätzte Punktierarbeit nachzuahmen, er ist jedenfalls der erste, der mit der Crayonmanier künstlerische Erfolge erzielt hat. Sein Verdienst besteht darin, die alte Punktiertechnik, die schon seit Giulio Campagnola bekannt war und später von Franz Aspurck und Lutma gepflegt worden ist, durch die Verbindung mit der Radiertechnik praktisch und künstlerisch leichter verwertbar gemacht zu haben. Die Roulette, das wichtigste Werkzeug der Crayonarbeit, scheint jedoch schon lange vor ihm und auch vor Demarteau, der als ihr Erfinder gilt, bekannt gewesen zu sein. Im Jahre 1757 trat François zuerst mit Stichen in Crayonmanier an die Öffentlichkeit, die Beachtung fanden und ihm Eintritt in die Akademie und später eine königliche Pension verschafften. Er gab dann Zeichnungen nach Eisen, nach Holbein und nach der Antike, Ornamentblätter und eine Zeichenschule in dieser Technik heraus. Unter seinen Bildnissen sind die des François Denis und seiner Gattin die vorzüglichsten. Interessant ist sein Versuch, in dem Bildnis des François Quesnay (1767) alle bis dahin bekannten Techniken des Kupferstiches zur Anwendung zu bringen. Grabstichel, Radierung, Schabkunst, Aquatinta und Crayonmanier müssen helfen, jeden Teil des Bildes in seiner Stofflichkeit möglichst getreu wiederzugeben. In einer beigefügten Erläuterung hebt der Künstler die Mannigfaltigkeit in der Ausführung seiner Arbeit hervor. Künstlerisch ist dieser Versuch recht wenig befriedigend ausgefallen, er ist aber charakteristisch für den Menschen und auch für die Vorliebe der Zeit für technische Spitzfindigkeiten.

François' Verfahren ist von Gilles Demarteau (Lüttich 1722—1776 Paris), der neben M. Magny und Bonnet ebenfalls als ihr Erfinder bezeichnet wird, bedeutend vervollkommnet worden. In seinem Werke von 729 Stichen wirkt allerdings die Masse sehr ermüdend, einzelne Blätter sind aber gegenständlich und durch ihre technische Vollendung wertvoll und anziehend. Der Charakter des Kreidestriches ist in Demarteaus Reproduktionen fast täuschend wiedergegeben. Er wagte sich auch an die Zeichnungen alter Meister, besonders glücklich sind aber seine Faksimilestiche nach Stiftzeichnungen zeitgenössischer Künstler wie Huet, Cochin, Pierre und vor allem François Boucher. Vortrefflich ist z. B. das Bildnis des Carle Vanloo. Weiteren Kreisen hat sich Demarteau besonders durch seine Zeichenvorlagen bekannt gemacht. Die Crayonstiche werden, um den Originalen möglichst nahe zu kommen, oft in roter oder blauer Farbe auf farbig getöntes Papier abgedruckt, manchmal sogar mit dem Pinsel weiss gehöht. Auch Demarteau brachte es als Akademiker zu hohen Ehren.

Der mehrfarbige Druck mit Hilfe des Crayonverfahrens, den auch Demarteau versucht hatte, verdankt seine Ausbildung besonders Louis-Marin Bonnet (1743—1793). Auch er gab sich als Erfinder der Crayontechnik aus und hatte insoweit ein gewisses Recht dazu, als er nicht bloss die lineare Kreidezeichnung, sondern auch wirkliche Pastellbilder nachzuahmen verstand. Im Jahre 1769 gab er eine Schrift „Le pastel en gravure inventé et exécuté par Louis Bonnet" heraus. Seine Drucke mit verschiedenfarbigen Platten in Crayonmanier haben allerdings weniger Bedeutung gewonnen als der Lavis-Farbendruck und die Punktiermanier, unter seinen über 1000 Stichen befinden sich aber zahlreiche mehrfarbige Pastellbilder von grosser Vorzüglichkeit. Bonnet kombiniert sein Verfahren häufig mit Schabkunst und anderen Techniken, er hat es sogar fertig gebracht, die Lichter in den Zeichnungen mit weiss und die Umrahmungen seiner Bilder mit Gold aufzudrucken. Trotzdem kann oder will er der Beihilfe des Pinsels oft genug nicht entraten. Wie Demarteau benutzt auch Bonnet in erster Linie Zeichnungen von Boucher und Huet als Vorlagen, er hat aber auch nach vielen anderen Meistern und nach eigenen Erfindungen Buntdrucke ausgeführt. In der Zeit der Revolution arbeitet Bonnet wie viele seiner Kunstgenossen stark für den patriotischen Augenblicksbedarf. Aktualitäten aller Art, Bildnisse und humoristische Darstellungen, wie die „Cris de Paris" gingen ebenso wie Zeichenvorlagen in grosser Zahl aus seiner Werkstätte hervor. Die

Arbeit wird auch bei ihm, wie bei vielen anderen Crayonstechern, zum Teil recht geschäftsmässig und wenig künstlerisch betrieben.

In Holland hat Cornelis Ploos van Amstel (1726—1890), ein wohlhabender Amsterdamer Kunstsammler und Dilettant, durch eine äusserst geschickte Verwendung des Crayon-Farbendruckes nach Zeichnungen alter Meister täuschend getreue Faksimile-Reproduktionen herzustellen verstanden. Seine 46 Nachbildungen von Zeichnungen Ostades, Rembrandts, Van Dycks, Metsus, Potters u. a. m. die 1765—82 erschienen, sind auch heute noch hoch geschätzt. Auch in Deutschland fand die Zeichnungsreproduktion in Johann Theophil Prestel (1739 bis 1808) einen eifrigen Vertreter. Prestel arbeitete mit seiner Frau Catharina und mit seiner Tochter in Nürnberg und in Frankfurt und hat zum Teil in Crayonmanier, zum Teil in Aquatinta eine grosse Anzahl von Meisterzeichnungen, z. B. die des Praunschen Kabinetts in Nürnberg (1778—1780) recht gut wiedergegeben.

Die Flächenpunktiermanier, das „stipple work", das Bartolozzi so glücklich für den Farbenkupferstich zu verwenden wusste, ist ebenso wie früher die Schabkunst in Frankreich von den bedeutenderen Künstlern fast unbeachtet geblieben. Fast alle Arbeiten, die in dieser Technik von Franzosen ausgeführt worden sind, stehen an Qualität und Geschmack unter dem Durchschnitte der französischen Kupfersticharbeiten; sie sind wohl auch zum grössten Teil in England oder für den Export dorhin hergestellt worden.



DER KUPFERSTICH IN ITALIEN.

SEIT den Zeiten der Carraccci und ihrer Schule hatte die Grabstichelkunst in Italien kaum mehr als den praktischen Bedürfnissen zu genügen vermocht. Neben der eifriger und erfolgreicher betriebenen Radierung bleibt sie auf Gebrauchsware beschränkt und wagt sich kaum über die Technik der einfachen, genährten oder gekreuzten Taillen hinaus. Erst im XVIII. Jahrhundert beginnt der italienische Kupferstich, angeregt durch die glänzenden Leistungen der Franzosen, wieder am künstlerischen Wettbewerb teilzunehmen. Die italienische Kunst, die fremden Stechern eine Fülle von Vorbildern geliefert hatte, findet nun wieder auch in der Heimat glänzende Interpreten, freilich zu spät, als dass selbst Talent und innige Konzentration den Kontakt mit der grossen Kunst der Renaissance wiederherzustellen vermocht hätten. Die neue Technik führt Formenvorstellungen mit sich, die mit dem Geist der alten Kunst im Widerspruch stehen.

Wie es scheint, wurde die französische Technik den Italienern zunächst durch einige deutsche in Italien ansässige Stecher vermittelt. Johann Jacob Frey (1681 bis 1772), Westerhouts Schüler, in Rom und Joseph Wagner (1706—80) in Venedig sind die Lehrer zahlreicher italienischer Stecher gewesen. Girolamo Rossi (geb. in Rom um 1680), Girolamo Frezza (1659—1728), Antonio Pazzi (geb. Florenz 1706) und Freys Schüler Carlo Gregori (Florenz 1719 bis 1759) und andere bleiben noch in den alten Bahnen und erheben sich auch da, wo sie französische Vorbilder nachzuahmen suchen, nicht über die Handwerksmässigkeit. Wagner Schüler Giovanni Volpato (Bassano 1738—1803 Rom) ist der erste, der mehr Schwung und höheres künstlerisches Streben zeigt. In Venedig soll er besonders durch seinen Mitschüler Bartolozzi gefördert worden sein und dann in Paris studiert haben. Nachdem Volpato die ersten Proben seiner Geschicklichkeit in Venedig und in Parma abgelegt hatte, wandte er sich nach Rom, um sich hier fast ausschliesslich der Reproduktion der Gemälde Raffaels, seinem Lebenswerke, zu widmen.

Volpato hat Gemälde von Leonardo, Correggio, Poussin, Claude Lorrain, Guercinos Aurora, Caravaggios Spieler gestochen, sein Ruhm gründet sich aber

hauptsächlich auf seinen grossen Blättern nach Raffaels Stanzen und Loggienbildern. Seine Stiche hat er, wie das damals üblich wurde, nicht unmittelbar nach den Gemälden sondern nach Zeichnungen eines besonders damit beauftragten Künstlers ausgeführt. Der Schematismus, den diese Umzeichnung eines Fremden schon mit sich bringt, wird durch das starre Liniensystem der Technik noch gesteigert. Volpato sucht sich in der Taillenführung an Nanteuil, Edelinck und Drevet anzulehnen, das Fleisch, die Haare, die verschiedenen Stoffe usw. durch besondere, entsprechend geformte Strichlagen zu charakterisieren. Gleichmässigkeit und Sauberkeit der Strichgruppen und der einzelnen Linien und malerische Haltung der Töne werden erstrebt, aber die Systematik des Liniengewebes ist von unerträglicher Härte, die Gesamtwirkung flau und ohne farbige oder kompositionelle Akzentuierung. Als sorgfältige, gefällige Nachbildungen der angebeteten Meisterwerke mochten Volpatos Stiche damals selbst für den, der die Schwächen der Formen, besonders der Köpfe, empfand, einen hohen Wert besitzen, als Werke des Bilddruckes verdienen sie, verglichen mit den Arbeiten der Franzosen, nicht den Ruf, den sie lange genossen haben.

Bei der Ausführung seines grossen Raffaelwerkes wurde Volpato ausser von anderen Gehilfen, wie Ottaviani und Domenico Cunego, besonders von seinem Schüler uud Schwiegersohne Raffaello Morghen (Florenz 1758 bis 1833) unterstützt. Heute, wo wir die Begeisterung der Zeitgenossen und der nachfolgenden Generationen für die Werke dieses glänzendsten Meisters der italienischen Grabstichelkunst kaum verstehen können, hat man mehr seine Vorzüge als seine Schwächen wieder hervorzuheben. Morghen trat, nachdem er in Neapel seine ersten Versuche als Landschaftszeichner und als Stecher gemacht hatte, 1778 in Volpatos Werkstatt ein. Raffaels Deckenbilder der Stanza della segnatura und die Messe von Bolsena zeigen die Richtung, die er unter Volpatos Einfluss nimmt. Er ist ihr treu geblieben und hat sein ganzes Leben mit Hingebung und Liebe der Nachbildung der klassischen Werke der italienischen Malerei gewidmet.

In jenen Werken, die Volpatos Raffaelwerk vervollständigen sollten, hat Morghen den harten, trockenen Stil seines Lehrers noch nicht überwunden. Erst in der Aurora nach Guido Reni (1787) entfaltet er seine eigene Kunst. Die Radierung benutzt er nur noch zur Vorzeichnung, alle Linien werden mit der grössten Sauberkeit und Klarheit mit dem Grabstichel ausgearbeitet. Die Flächen werden durch schräg sich kreuzende Lagen genau äquidistanter,

kräftiger und geschmeidiger Taillen, die der Form folgen und durch die Umbiegung am Ende den Umriss andeuten, modelliert. Die Zwischenräume zwischen den Taillen sind durch kurze, feine Striche ausgefüllt, in den Halbschatten sind die einfachen Lagen stärkerer Taillen durch dazwischenliegende feine Linien verbunden. Das System der schräg gekreuzten und in Einzelzügen und Punkten verlaufenden Taillen ist mit der grössten Konsequenz und mit peinlicher Sorgfalt durchgeführt, andererseits aber die Töne so mannigfaltig und so zart abgestuft, dass nicht allein der wohltuende Eindruck grösster Klarheit und Glätte der Form, sondern auch starke plastische Wirkungen hervorgebracht werden. Allerdings schliesst das System die Andeutung der Farbe und der Stofflichkeit der Materie aus, aber die Gegensätze und Übergänge in der Beleuchtung sind mit grösster Meisterschaft zu einer lebendigen Wirkung der Formen herausgearbeitet. Aller Nachdruck wird auf die Plastik und auf die Idealisierung der Form gelegt, man sucht die typische, die „reine Form“ und vermeidet jede individualisierende Detaillierung. Morghen steht den grössten Kupferstechern gleich in der Kunst, das richtige Verhältnis der einzelnen Linie zur Grösse der Form zu treffen, die Linien zu Tönen zu verbinden und durch geschickte Verteilung und Überleitung der Töne den Lichtern Glanz und den Schatten Kraft zu verleihen.



Raffaello Morghen, nach Angelica Kauffmann.
Bildnis der Domenica Volpato.

Morghens glatte, stilisierende Technik war für die italienischen Klassiker der Form und ihre Nachahmer berechnet und nur für sie verwendbar. Raffael und Leonardo, wie man sie damals auffasste, noch besser Reni, Domenichino, Sassoferrata, Dolce, Raffael Mengs, Angelica Kauffmann (s. Abb.) bewahren in dieser künstlerischen Linienübertragung wenigstens noch einen grossen Teil ihrer

Schönheiten. Wo er sich ausnahmsweise an malerische Aufgaben, an Tizian, Murillo oder Rubens und Van Dyck wagt, lässt seine kalte Systematik kaum etwas von der Eigenart der Maler unberührt. Morghen gibt seinen Köpfen immer Ausdruck und Charakter, nur sind es nicht die der Originale. An Begeisterung für seine Aufgabe und an eifrigem Bemühen, in den Geist seines Vorbildes einzudringen hat er es nicht fehlen lassen. Wenn er trotzdem den Charakter der alten Meisterwerke so wenig getroffen hat, so lag das nicht an einem Mangel an künstlerischem Feingefühl, das er in hohem Grade besass, sondern an seiner Abhängigkeit von den akademischen Kunstanschauungen seiner Zeit.

Innerlich noch fremder als den Werken Raffaels bleibt Morghen seinem Vorbilde in dem grossen Stiche nach Leonardos Abendmahl, seinem berühmtesten Meisterwerke. Als stecherische Leistung und als wirkungsvolles Bild verdient er aber ohne Frage das hohe Lob, das man fast ein Jahrhundert ihm verschwenderisch hat zuteil werden lassen, und mit Recht konnte es von Generationen von Grabstichelkünstlern als unerreichbares Ideal der Vollendung angestaunt werden. Morghen bleibt hinter den grossen französischen Meistern nur deshalb zurück, weil ihn seine Vorbilder zu sehr der Natur und der Kunst seiner Zeit entfremdet hatten. Welche Reize sein Talent auch der Wirklichkeit hätte abgewinnen können, das zeigen seine Gelegenheitsbildnisse nach dem Leben, besonders sein mit der kalten Nadel ausgeführtes Selbstbildnis.

Die Schwächen und Härten des linearen Systems Volpatos und Morghens zeigen sich noch viel stärker in den Werken ihrer Schüler, die sich meist noch enger als ihre Meister den französischen Vorbildern anschliessen. Selbstbewusstsein und beschränkter Eigensinn steigern sich in dem Maasse, in dem künstlerische Kraft und technische Selbständigkeit abnehmen, und führen die Grabstichelkunst zu leerem, gedankenlosem Schematismus. Die Stecher verlieren die Originale immer mehr aus den Augen und begnügen sich mit genauem, technisch virtuosem Nachstich der ihnen vorgelegten Zeichnungen nach den Gemälden. An Anerkennung und Beschäftigung hat es den Kupferstechern dieser Zeit nicht gefehlt. Das lebhafte Interesse für die klassische Kunst erzeugte einen grossen Bedarf an Reproduktionsstichen. Einzelne Blätter wurden als Zimmerschmuck und für die Mappen der Kunstfreunde und Italienfahrer hergestellt, grosse Folgen von Nachbildungen der Hauptwerke der Gemälde- und Antikensammlungen als Prachtpublikationen von den fürstlichen Besitzern in Auftrag gegeben.

Von den zahlreichen Stechern, die sich im XVIII. Jahrhundert und im

Anfange des XIX. in Italien mit der Reproduktion von Kunstwerken beschäftigten, brauchen nur einige der Tüchtigeren aufgeführt zu werden. Sie besitzen weder eine persönliche Eigenart noch vermögen sie ihre Kunst über die Höhe der Morghenschen Technik hinauszuführen oder ihr eine neue Richtung zu geben. Unmittelbare Schüler Volpatos und Morghens sind Giovanni Folò, Pietro Fontana, Galgano Cipriani, Andrea Toffanelli. Wie viele andere italienische Stecher hat sich auch Vincenzo Vangelisti in Frankreich bei Wille auszubilden gesucht. Aus der Kupferstecherschule, die er in Mailand leitete, ist unter anderen auch Giuseppe Longhi (1766—1831), der in seiner Zeit als einer der besten Künstler und Lehrer der Grabstichelkunst galt, hervorgegangen. Seine Radierungen zeigen nur zu deutlich, wie dürftig sein eigenes Formenverständnis war. Longhis Schüler wieder waren viele der besten italienischen und deutschen Stecher des beginnenden XIX. Jahrhunderts wie Pietro Anderloni, Mauro Gandolfi und Giovita Garavaglia. Willes Schüler war der tüchtige Turiner Bildnisstecher Carlo Antonio Porporati, bei Bervic hat sich der Stecher Correggios, Paolo Toschi (1788—1854) ausgebildet. Paolo Mercuri und Luigi Calamatta, zwei der virtuosesten und feinsten Meister des Grabstichels, gehören schon ganz dem XIX. Jahrhundert an.

Im Gegensatze zu diesen Stechern, die sich die französische Technik anzueignen suchen, haben einige venezianische Grabstichelkünstler eine nationale Eigenart des Kupferstiches ausgebildet. Die Technik Giovan Marco Pitteris (1703—1786) ähnelt, ebenso wie die seines Lehrers Giovan Antonio Faldoni, der Art des Claude Mellan, sie ist aber wohl eher eine direkte Weiterbildung der Manier des Giuseppe Caletti und des Guercinostechers Pasqualini. Ihre Modellierung durch gleichlaufende, anschwellende Linien ohne Kreuzungen war für die Wiedergabe der duftigen, lichten, verblasenen Malweise der Venezianer wie Piazetta und Rosalba Carriera vorzüglich geeignet. Pitteri hat dies System zu grösserer Gleichmässigkeit der Formen und Töne vervollkommnet, indem er den Linien wesentlich eine perpendiculäre oder diagonale Richtung gab und die Modellierung durch Anschwellung und Abschwächung der Linien und durch punktartige Verdickungen erzielte. Er hat hauptsächlich nach Piazetta gestochen, besonders eine Reihe lebensgrosser Bildnisse und Köpfe von Heiligen, die die weiche, flüssige Pinselführung des Malers vortrefflich nachahmen und zu den charaktervollsten und formgewandtesten italienischen Grabstichelarbeiten dieser Zeit gehören. Pitteri hat auch nach dem venezianischen

Sittenschilderer Pietro Longhi gearbeitet und nach eigenen Zeichnungen mehrere gute Bildnisse, z. B. das des Scipione Maffei, ausgeführt. In der gleichen Manier und mit gleicher Geschicklichkeit arbeiten Felice Polanzani, von dem das charakteristische Bildnis Piranesis und das lichter und freier behandelte Doppelbildnis des Felice Ramelli und des Camillo Tacchetti (s. Abb.) hervorzuheben sind, und einige andere tüchtige venezianische Stecher, wie Pietro Monaco, Giovanni Cattini und Domenico Lorenzi.

Höchst interessant und bedeutungsvoll ist nun die technische Verwandtschaft dieser Reproduktionsstiche mit den Radierungen der gleichzeitigen venezianischen peintres-graveurs. Nur selten hat die Maler-Radierung ihren zeichnerischen, skizzenhaften Charakter so vollkommen zu überwinden und so erfolgreich mit der koloristischen Wirkung des Gemäldes zu wetteifern vermocht wie hier. Die Absicht ist die gleiche wie in Rembrandts Radierungen, aber die Mittel sind die entgegengesetzten, dem verschiedenen Charakter der Malweise entsprechend. Der Holländer arbeitet aus dem dunklen Gesamtton die Lichteffekte heraus, die Venezianer suchen durch die spärlichen, sorgfältig verteilten Schatten nur die Wirkung des Lichtes zu steigern, dem hellen, blendenden Sonnenlichtton die Herrschaft zu verschaffen.

Ein glänzendes künstlerisches Leben war der letzte Ruhm der venezianischen Republik vor ihrem Falle. Paolo Veroneses farbige Zauberwelt schien noch einmal aufzuleben in Giovanni Battista Tiepolo und in seinen beiden Söhnen. Ihrer lebendigen Phantasie und ihrer Tatenlust genügten selbst die gewaltigen Flächen, die sie mit den lebensfreudigen Lichtgebilden ihres Pinsels schmücken sollten, nicht. Auch die graphischen Künste konnten von ihrem Reichtum neuen Glanz empfangen. Giovanni Battista Tiepolo (Venedig 1693—1770 Madrid) soll die Anregung zum Radieren von Benedetto Castiglione empfangen haben. Eine gewisse Verwandtschaft in der Phantastik der Erfindung wie in der Technik lässt sich wohl wahrnehmen, Tiepolos graphischer Stil ist aber viel mehr durch sein malerisches Sehen bestimmt. Eher als Piazetta oder gar Lazzarini könnte man Paolo Veronese seinen Lehrer nennen. In den Radierungen seiner venezianischen Vorgänger, die im allgemeinen noch dem schwer linearen Stil der bolognesischen Radierer des XVII. Jahrhunderts treu bleiben, in den Arbeiten Sebastiano Riccis, Antonio Balestras, Jacopo Amiconis oder Carlo Carlonis macht sich nur zaghaft und an einzelnen Stellen das Streben nach malerisch leichten, durchsichtigen, hell silbrigen Tönen bemerkbar.



Felice Polanzani. Bildnis des Camillo Tacchetti.

Der kalte Klassizismus, der bald nach seinem Tode die Herrschaft antrat, hat Tiepolos Werke ebenso sehr verabscheut und getadelt, wie seine Zeitgenossen sie liebten und erhoben. Dieser Wandel im Urteil ist durch den

Wandel der Lebensanschauung bedingt. Glanz und Wonne des Lebens, Freude am Genuss des Daseins sind die Elemente seiner Kunst. Auch die Darstellung des Martyriums der Heiligen wird zur Glorie. Was ihn von den Franzosen am meisten unterscheidet, ist die reiche Phantastik der Schilderung. Erscheinungen von kühnster Realität der Formen und Gewandung erhebt er in den Allegorien seiner Deckenbilder in lichtdurchflutete Wolkenhöhen, versetzt er in seinen Wandgemälden in Räume von märchenhafter Pracht oder in kulturferne Landschaften von tropischer Üppigkeit und Sonnenglut. Orientalische Typen und Trachten steigern den fremdartigen Eindruck seiner Darstellungen, der über alle Oberflächlichkeit der Formgebung und über die Wiederholungen einzelner Motive und Typen leicht hinwegsehen lässt. Die perspektivische Verbindung der Gemälde mit dem wirklichen Raume zieht den erregten Beschauer hinein in dies Reich glänzender Visionen.

Was ein Meister wie Boucher an Eindrücken von den Tiepolo gewonnen haben mag, lässt sich schwer feststellen, ihr Einfluss auf naivere Naturen wie Fragonard oder Saint-Non ist leicht zu erkennen. Sie fanden in seinen Gemälden den ins Sublime, Emphatische gesteigerten Ausdruck ihrer eigenen Stimmungen und Farbenträume, in seiner Radiertechnik eine seiner Malweise erstaunlich gleichartige und gleichwertige Darstellungsform.

Die frühesten Radierungen Tiepolos scheinen die zehn Blatt der „Vari capricci“ zu sein, die schon 1749 publiziert worden sind. Hier ist in der Erfindung und in der Technik die Ähnlichkeit mit Castiglione noch am meisten bemerkbar. Es sind Skizzen nach der Natur, Krieger, Zigeunerweiber, Astrologen, Tiere aller Art, dann Satyrn, Totengerippe und anderes mehr, phantastisch zusammenkomponiert zu Szenen undefinierbaren Inhaltes. Die Technik ist noch etwas kritzlich und derb, mit vielen dunklen Stellen in der Kreuzschraffierung. In den 24 Blatt der „Scherzi di fantasia“ (s. Abb.) ist die Technik viel eigenartiger, gleichmässiger und sonniger im Ton, die tiefen Schatten milder, die Linien fast nie gekreuzt, meist kurz und gleichlaufend. Durch einfache, rauhe Ätzstriche, die frei und leicht nebeneinandergesetzt sind, werden die grössten Feinheiten der Stoffbehandlung und der Beleuchtung hervorgebracht, durch hart absetzende Schattenstriche wird das Licht zur höchsten Intensität gesteigert. Die scheinbar wirren Massen feiner Strichelchen sind zu Tönen verbunden, und die Umrisse gar nicht oder kaum merkbar angedeutet. Alte Astrologen und Schlangenbeschwörer mit ihren jungen Schülern, mythologische und moderne



Giovanni Battista Tiepolo. Aus den Scherzi di fantasia. Original 230 : 175 mm

Gestalten mischen sich auch in diesen geistreichen Spielen einer zügellos schweifenden Phantasie. Trotz ihrer scheinbaren Regellosigkeit sind die Bilder doch höchst kunstvoll komponiert und entzückend fein im Ton des hellsten, flimmernden Sonnenlichtes abgestimmt. Die Zuschreibung anderer Blätter an Giovan Battista ist nicht sicher. Von grösseren Kompositionen, die seine Gemälde wiedergeben, hat er, wie es scheint, nur eine einzige selber radiert, die Anbetung der Könige, seine vorzüglichste Arbeit in dieser Technik.

Giovan Battistas älterer Sohn Giovan Domenico Tiepolo (1727 bis 1804), der treue und fleissige Gehilfe seines Vaters, hat als Radierer ein ungleich umfangreicheres Werk hinterlassen. Nach dem Tode des Vaters hat er zwei Gesamtausgaben der meisten ihrer Radierungen veranstaltet. Seine frühesten Arbeiten sind die 14 Stationen, die „Via crucis", die er 1749 als Erstlingswerk Aloigi Cornelio widmete. Nur wenig später, 1750—1752, entstanden die 24 Blätter der „Idee pittoriche sulla fuga in Egitto", in denen er seinen Erfindungsreichtum in der verschiedenartigen Abwandelung desselben Themas zeigen wollte. Ausser einer Reihe anderer Radierungen nach seinen eigenen Gemälden und Skizzen hat Giovan Domenico mit besonderem Eifer die berühmtesten Gemälde seines Vaters vervielfältigt und auch eine Anzahl einzelner Figuren und Köpfe aus diesen Bildern radiert. Aus den Inschriften wie aus der liebevollen Sorgfalt der Ausführung spricht seine hohe Verehrung für den Vater und Lehrer.

Seine Radiermanier weicht von der Giovan Battistas, den er als Maler nur nachzuahmen sucht, stark ab. Er arbeitet seine Platten mehr bildmässig in kräftiger, eingehender Modellierung und in dunkleren Tönen aus. Die Umrisse sind mehr betont und die Tiefen durch Kreuzschraffierungen verstärkt. Die radierten Bilder des Vaters scheinen unmittelbar aus der Phantasie in malerische Formen geflossen zu sein, in den Arbeiten des Sohnes ist der Charakter der Reproduktion unverkennbar, besonders in dem Missverhältnis der Detailbehandlung und der starken Farbenkontraste zur Grösse der Blätter. Als Reproduktionen aber sind sie bewunderungswürdig. Sie geben die grossen Altargemälde Giovan Battistas, wie sein Martyrium der heiligen Agathe, seine Madonna mit den drei Dominikanerinnen, den heiligen Jacobus, die Szenen aus Ariost und andere mehr, die gewaltigen Deckenbilder, ihre Fülle von Licht und von lebhaft bewegten, allegorischen und mythologischen Gestalten mit der grössten zeichnerischen Sicherheit und Genauigkeit und mit richtigster Abwägung der Farbenwerte verständnisvoll wieder (s. Abb.)

Dem älteren Bruder schliesst sich Lorenzo Tiepolo (1736 bis nach 1772) als Radierer eng an. Er hat neun Radierungen nach Gemälden des Vaters, darunter das Wunder des heiligen Antonius, drei Darstellungen von Rinaldo und Armida und den Plafond mit dem Triumph der Venus, ausgeführt. Er behandelt die Formen weniger energisch, weichlicher, mit feineren und engeren Linienzügen, die Farbe toniger und satter, aber oft auch fleckiger.

Wie in der dekorativen Malerei grossen Stils erhebt sich die venezianische Kunst des XVIII. Jahrhunderts auch in der Landschaft wieder zu einer originalen malerischen Anschauung. Seit Giovanni Bellini ist das goldige Licht ihrer unvergleichlichen Heimat der Schutzgeist der venezianischen Maler geblieben auch in den Zeiten, da man dem künstlerischen Dunkel nervenreizende Wirkungen abzugewinnen suchte. Der eigenartige



Giovan Domenico Tiepolo. Die h. Margherita da Cortona.

Eindruck der venezianischen Landschaftsdarstellungen dieser Zeit wird vor allem durch die Konzentration des Blickes auf einen kleinen Umkreis und durch die Näherung des Beobachtungsstandpunktes an das darzustellende Objekt hervorgebracht. Man betrachtet die Dinge in der Nähe und sucht sie mit allen ihren Einzelheiten, allen Feinheiten der Form und der Beleuchtung zu schildern. Die malerische Architekturvedute ist, in Italien wenigstens, eine Schöpfung des XVIII. Jahrhunderts.

Marco Ricci (1679—1729), den Neffen und Schüler Sebastiano Riccis, kann man als den vorzüglichsten venezianischen Landschafts- und Architekturmaler um die Wende des XVII. Jahrhunderts bezeichnen. Er geht von der alten carraccesken, grosszügigen, nur andeutenden Manier schon zu einer feineren und präziseren Detaillierung über. Seine zwanzig Radierungen zeichnen sich durch malerische Effekte, Gegensätze von Licht und Schatten, und durch Schraffierungen mit gleichlaufenden Linien, die stellenweise schon ganz feine, silbrige Töne ergeben, vor allen gleichzeitigen Arbeiten aus. Riccis sehr beliebte Landschaftsgemälde sind von Bartolozzi, Volpato, Davide Antonio Fossati und von englischen Künstlern viel gestochen worden.

Riccis Kunst zeigt schon manche der Eigenschaften, die in den Werken Guardis und Canalettos zur Vollendung ausgebildet sind, der beiden Meister, die den Ruhm der venezianischen Vedutenmalerei bis in unsere Zeit lebendig erhalten haben. Francesco Guardi, der Schwager Giovan Battista Tiepolos, hat, so viel wir wissen, leider nie die Radiernadel geführt, von Canaletto sind uns dagegen 30 Radierungen erhalten, die seinen Gemälden an künstlerischem Werte ebenbürtig sind. Giovan Antonio Canale gen. Canaletto (1697—1768) ist zuerst Schüler seines Vaters Bernardo, eines Theaterdekorationsmalers, gewesen, dann bei Luca Carlevaris, genannt „de cà Zenobio" (1665—1731) in die Lehre gegangen. Die 100 radierten Ansichten von Venedig, die Carlevaris 1705 herausgegeben hat, sind uns deshalb über ihren eigentlichen Wert hinaus als Vorbilder des grösseren Schülers interessant. Canaletto konnte hier gegenständliche und technische Anregung gewinnen und auch manche der künstlerischen Effekte, aus denen er einen neuen Stil der Architekturradierung entwickelt hat, wenigstens angedeutet finden. Auch Guiseppe Baronis grosse Regatta von 1709 nach Luca Carlevaris nähert sich schon dem Stil Canalettos. Der junge Venezianer hat sich dann einige Jahre in Rom aufgehalten, wo er fleissig nach alten und neuen Monumenten zeichnete. Hier soll der römische



Antonio Canale gen. Canaletto. Die Brücke mit der Osteria. Meyer 31.

Architekturmaler Giovan Paolo Panini Einfluss auf ihn gewonnen haben. Canaletto ist aber Paninis System, die Monumente phantastisch umzugestalten und mit Willkür malerisch zu gruppieren, nicht gefolgt. Es sind vielmehr, wie wir sehen werden, die Radierungen des Venezianers Piranesi, in denen Paninis pomphafter Stil widerklingt.

Nur eine Radierung Canalettos ist mit einer Jahreszahl, 1741, versehen. Es ist dies eine der zwölf grossen Ansichten, die Örtlichkeiten der Umgebung von Venedig, Mestre, den Hafen von Dolò, das Prà della Valle, S. Giustina in Padua u. a. m. darstellen. Die Serie kleineren Formates gibt einige der schönsten Punkte der Stadt Venedig und des Festlandes wieder, z. B. die Ansichten der Libreria, der Procurazie nuove, der Prigioni und der Piazetta. Diese kleinen Bilder sind meist flüchtiger und breiter radiert und in den Tongegensätzen kräftiger behandelt als die grösseren (s. Abb.).

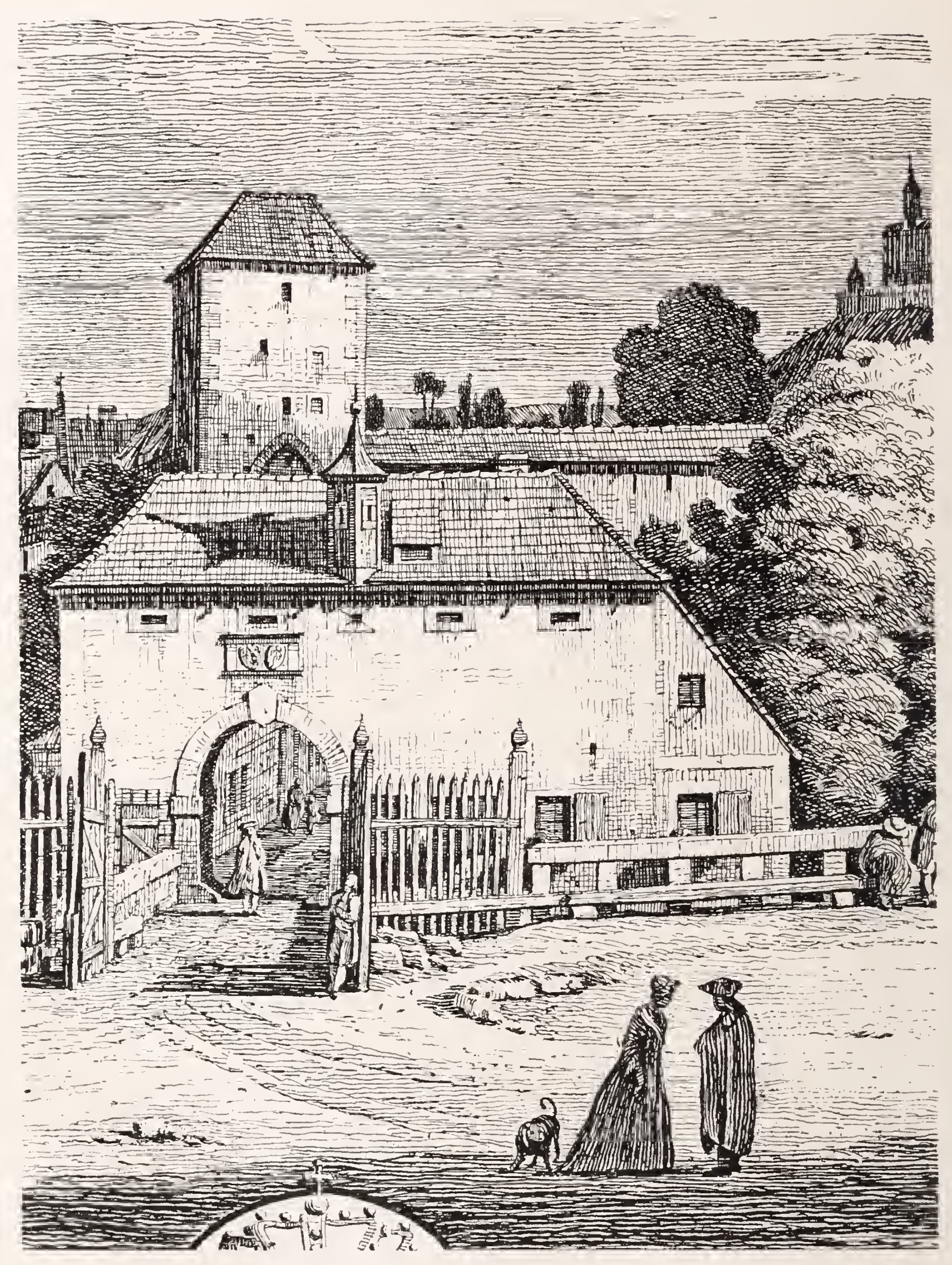
Es wird erzählt, dass Tiepolo die Figuren in Bilder Canalettos hineingesetzt habe. Die Zeichnungen und Radierungen des Meisters widersprechen dem entschieden. Hier sind die Gestalten so eigentümlich mit weichlichen, rundlichen Parallelstrichen hingeworfen und vor allem so kunstvoll für die malerische und perspektivische Wirkung des Ganzen verwertet, so organisch mit der Komposition verbunden, dass der Gedanke an fremde Einmischung nicht aufkommen kann. Canaletto bezeichnet seine „vedute“ in ihrem Titel selber als zum Teil nach wirklichen Örtlichkeiten, deren Namen er dann meist angibt, und zum Teil aus der Phantasie geschaffen. Aber sicher liegen auch diesen Ansichten, die er „ideate“ nennt, Studien nach der Natur zum Grunde. Der realistische Sinn und der enge Anschluss an die Wirklichkeit tritt in seinen Bildern überall deutlich hervor.

Canalettos Absicht geht offenbar hauptsächlich auf die klare, präzise Wiedergabe der Gebäude in ihrer Umgebung, der Personen und Gegenstände vor ihnen. Er sucht die Lichtwirkungen für diesen Zweck möglichst auszunutzen und wählt meist leicht bewölkten Himmel, um in dem starken und kühlen diffusen Lichte die Umrisse und Formen durch massvolle Gegensätze von Licht und Schatten klar und scharf hervortreten zu lassen, während Tiepolo dagegen für seine poetische Stimmung blendendes und reflektierendes Sonnenlicht braucht. Canalettos Ansichten sind perspektivisch kunstvoller und delikater ausgeführt, schärfer und täuschender, aber auch viel nüchterner als die farbig reicheren und stimmungsvolleren Gemälde Guardis. Es ist bezeichnend, dass Guardi des äusseren Erfolges, den Canaletto in reichem Masse genoss, fast ganz entbehren musste, und dass unser Künstler seine grössten Verehrer in England, das er zweimal besuchte, gefunden hat, wie er denn auch die Gesamtausgabe seiner Radierungen einem englischen Gönner, dem Konsul Joseph Smith, widmete.

Canalettos Radierungen geben bei einem gewissen Mangel an Farbigkeit, d. h. Varietät der Töne, die weichen und zarten Abstufungen des venezianischen Lichtes mit grösster Vollendung wieder. Die feine Differenzierung der Töne der tiefer oder höher liegenden, also mehr oder weniger stark beschatteten Gebäudeteile und der verschiedenen Gründe von den scharf umrissenen Gegenständen der Nähe bis zum klaren, aber zarten Hintergrunde ist in den guten, frühen Abdrücken von höchstem Reiz. Canalettos Technik ist der Tiepolos verwandt, im Grunde das venezianische Prinzip der gleichlaufenden Schraffierungen, aber Tiepolo radiert wie er malt, Canaletto fast genau so wie er zeichnet, nur etwas zarter. Die gleichmässige Ausschraffierung der ganzen Bildfläche mit gleichlaufenden, aber sehr frei bewegten, im Schatten kräftigen, im Licht feinen und langen Linien ohne scharfe Kontraste, bringt einen eigentümlich milden Silberton hervor, der das Auge lockt und ihm wohltut.

Canalettos bedeutendster Schüler und Nachahmer war sein Neffe Bernardo Belotto, der sich ebenfalls Canaletto nannte (Venedig 1720—1780 Warschau). In jungen Jahren, 1746, wurde er nach Dresden gerufen und hat dort, dann in Wien, in England und endlich auch in Russland gearbeitet. Einige frühe kleine italienische Veduten ähneln sehr den Zeichnungen Canalettos. Seine Hauptwerke als Radierer sind die Ansichten grossen Formates, die er in Dresden, Pirna (s. Abb.) und Warschau ausgeführt hat. An Sicherheit der perspektivischen Darstellung und an Präzision der Zeichnung steht er seinem Vorbilde nicht nach. Er hat sich aber trotz dieser Nachahmung künstlerisch seinen eigenen Stil gebildet. Die härtere Wirkung der Formen und der trüben grauen Schatten in seinen Gemälden und Radierungen ist nicht allein auf die Atmosphäre der Landschaft, die er darzustellen hatte, zurückzuführen. Seine Linienbildung ist in den Radierungen viel unsicherer und unruhiger als die Canalettos, die Schattengebung flächenhafter und fleckiger, seine Figuren ungleich steifer und aufdringlicher. Er erstrebt in seinen grossen Blättern eine bildartige, kräftige Wirkung und muss auf die Detaillierung der Formen und auf die feine Differenzierung der Töne verzichten. Den zarten, grauen Silberton, der in Canalettos Radierungen entzückt, hat er nirgends erreicht und es sich an topographischer Treue und an gröberen, mehr auf die Entfernung berechneten Effekten genügen lassen.

Canalettos Gemälde sind von zahlreichen Stechern mit Eifer vervielfältigt worden, besonders von Gio. Batt. Brustoloni und Antonio Visentini,



Bernardo Belotto. Das Obertor der Stadt Pirna. Meyer 24. Ausschnitt.

die sich aber von seiner Radiertechnik wenig anzueignen verstanden haben. Einen ernsten Rivalen hat Canaletto auch unter seinen Nachahmern nicht gefunden. Seinen Einfluss zeigen die „Delizie del fiume Brenta" eine Reihe von Ansichten venezianischer Landhäuser, die Giov. Francesco Costa 1750 bis 1756 herausgab. Erwähnenswert sind noch die hübschen, leichten Landschaftsradierungen im Stile Marco Riccis von Dom. Bernardo Zilotti (1730 bis um 1780) und die Arbeiten des Giacomo Leonardis (1723—1775), eines Schülers Tiepolos, der in seinem Viehmarkt nach Crespi sich offenbar die Technik der Watteaustecher zum Muster genommen hat.

In Florenz fand die malerische Architekturvedute besonders in Giuseppe Zocchi einen geschätzten Vertreter. Seine Ansichten von Florentiner Gebäuden und Plätzen und von den Villen der Umgegend (1744), sind aber meist von anderen Stechern, wie Gregori, Pazzi, Marieschi und Vasi ausgeführt worden. Auch an anderen Orten erschienen derartige Veröffentlichungen grösseren Umfanges wie Audifredis „Regiae villae" in Turin, Luigi Vanvitellis „Aquedotto di Caserta" und sein „Palazzo di Caserta" (Neapel 1756) mit Stichen von Carlo Nolli, in Parma Ferd. Bibienas Architettura civile (1711) und andere mehr.

In diesen und vielen anderen ähnlichen Werken erhebt sich die künstlerische Ausgestaltung nicht über das Mass dessen, was für die gefällige und anziehende Erscheinung des gebotenen Stoffes erforderlich war. Nur in Rom, das schon im XVII. Jahrhundert eine grosse Anzahl von ähnlichen, allerdings mehr für bescheidenere künstlerische Ansprüche berechneten Arbeiten hervorgebracht hatte, gewinnt die malerische Architekturvedute im XVIII. Jahrhundert eine imponierende Eigenart der künstlerischen Form. Ein venezianischer Künstler ist es, der den in seiner Heimat ausgebildeten Stil des Kupferstiches und der Radierung mit genialer Kühnheit der Grandiosität des römischen Stadtbildes anzupassen versteht. Giovanni Battista Piranesi (geb. 1720 in oder bei Venedig, gest. 1778 in Rom) bewundert die römischen Denkmäler vor allem als Architekt und als Archäologe. Nur sein Enthusiasmus für die Grösse der Welthauptstadt, dem der in Wort und Bild Ausdruck gegeben hat, kann veranlasst haben, dass ihn die Tradition als römischen Bürger anerkannte. Seine Familie stammte aus Pirano in Istrien, und er selber nennt sich oft genug mit Stolz einen Venezianer. Seine Technik kann auch, wenigstens an seiner künstlerischen Abstammung keinen Zweifel aufkommen lassen. Er bedient sich zumeist, wie Pitteri, der parallelen, der Längsrichtung der Formen nach verlaufenden Schraffierungen

und gewinnt die farbigen Tiefen durch gewaltige Anschwellung und Verdichtung der Taillen. Durch geschickteste Verbindung farbig behandelter Radierung mit markiger Grabstichelarbeit und auch durch seine grosse Kunst des Druckens erreicht er eine malerische Kraft der Tonwirkung und eine Monumentalität der Formen, wie sie bis dahin noch nicht gesehen worden waren. Mit seinen starken Effekten tiefschwarzer, breiter Schatten und greller Streiflichter, die die Ruinenmassen gespensterhaft beleuchten, konnte Piranesi natürlich keinen gleichmässigen Gesamtton erzielen wie der feine, diskrete Canaletto, oder wie Tiepolo, zu dem er ursprünglich in naher Beziehung stand. Er lässt vielmehr die Töne in rascher Stufenleiter ansteigen. Die Wirkung ist packend, in der Nähe fast beunruhigend, aus einer gewissen Entfernung sehr plastisch und äusserst dekorativ.

Die eigentümliche perspektivische Wirkung der Ansichten Piranesis beruht im wesentlichen darauf, dass der Zeichner von dem Gebäudekomplex, den er darstellen will, einen ganz kurzen Abstand nimmt und, ohne die entfernten Gründe hervorzuheben, die unmittelbar vor ihm stehenden Gegenstände nicht wie die früheren Meister als Seitenkulissen benutzt, sondern in den Mittelpunkt der Darstellung rückt. Das einzelne Gebäude steigt so vor dem Beschauer zu gigantischer Grösse empor und füllt meist den ganzen Raum bis zum oberen Rande des Bildes. Durch Übertreibung der wirklichen Grössenverhältnisse liebt der Künstler diesen Eindruck noch zu steigern. Piranesi hat in dieser malerischen und phantastischen Art der Ruinendarstellung in dem römischen Architekturmaler Giovan Paolo Panini einen bedeutenden Vorgänger gehabt. Während jedoch Panini nur auf malerische Gruppierung ausgeht und, wie Claude Lorrain und seine Schüler, aus den antiken Ruinen ganz willkürliche Bilder zusammenstellt und sie romantisch belebt, prätendiert Piranesi archäologische Treue. Seine Stiche sind meist von archäologischen Abhandlungen begleitet oder mit Erläuterungen versehen, die sich auf die an ihre Stellen im Bilde eingefügten Buchstaben und Zahlen beziehen. Die wissenschaftliche Absicht tritt oft sogar etwas störend hervor, umsomehr als der Gelehrte sich Abweichungen von den Massen und Formen und willkürliche Rekonstruktionen erlaubt, zu denen er nur als Künstler das Recht besässe.

Giovan Battista Piranesi wurde ausser von anderen Mitgliedern der Familie besonders von seinem Sohne Francesco (1756—1810) unterstützt. Unter der Masse der in der Gesamtausgabe 29 grosse Bände füllenden Werke der Piranesi sind vom künstlerischen Standpunkte besonders hervorzuheben die „Architetture



Giovan Battista Piranesi. Der Tempel des Jupiter. Ausschnitt.

e Prospettive", sein erstes Werk (1743), nach eigener Erfindung ebenso wie die phantastischen „Invenzioni capriciose di carceri" (um 1745), dann die „Vedute di Antichità Romane" (1748), die „Antichità Romane" von 1756 in vier Bänden, die „Magnificenza dell' architettura dei Romani" (1761), die „Archi trionfali", die „Trofei d'Augusto" (1753) und vor allem die „Vedute di Roma" (zwei Bände), an denen der Künstler seit etwa 1748 bis fast an sein Lebensende gearbeitet hat (s. Abb.). Sein starr römischer Standpunkt als Archäologe hat Piranesi in heftige Fehden besonders mit französischen Gelehrten verwickelt. Sein Ruhm als Künstler wird durch seine wissenschaftlichen Irrtümer kaum geschmälert. Er ist eine der ausgeprägtesten Erscheinungen seiner Zeit, ein Mann von einer schier unerschöpflichen, glühenden Phantasie und von grösstem dekorativen Talent. Die zahlreichen ornamentalen Kompositionen, Titelblätter, Initialen (s. Abb. S. 515) und dergleichen in seinen Werken, dann die architektonischen Phantasien der „Carceri" entfalten einen geradezu üppigen Reichtum an Formen.

Eine grosse Zahl von Künstlern wetteifert mit den Piranesi in der Schilderung Roms und seiner Umgebungen. Zum Teil sind es Radierer, die in feinen leichten Tönen skizzieren, Nachzügler der secentistischen Niederländer, wie der Römer Paolo Anesi, zum Teil Stecher, die, wie Giuseppe Vasi, ihren Stil dem der Piranesi anzunähern suchen. In einer Sammlung römischer Ansichten nach Francesco Paninis Zeichnungen, einer der zahlreichen, die damals erschienen, an der auch Künstler wie Volpato und Ottaviani mitgearbeitet haben, finden wir eine Reihe von Stichen von Polanzani, Antonio Capellan, Francesco Barbazza, Domenico Montagu und anderen, in denen der Einfluss Piranesis deutlich zu erkennen ist. Luigi Rossini (geb. um 1790) ist unter den zahlreichen Nachkommen der römischen Vedutenstecher im XIX. Jahrhundert der tüchtigste, aber auch er hat wie die anderen von der poetischen Phantasie Piranesis nichts geerbt.

Als vereinzelte Erscheinungen auf dem Gebiete der Maler-Radierung haben Pier Leone Ghezzi (1674—1755), der Karikaturist der römischen Gesellschaft und Bartolomeo Pinelli (gest. 1835), der Schilderer des römischen Volkslebens noch eine gewisse historische Bedeutung. Ghezzis eigene Radierungen können kaum Beachtung beanspruchen, von Interesse sind nur seine eigenartig mit gleichlaufenden dicken Strichen gezeichneten Karikaturen, die Matthias Oesterreich gestochen hat. Pinelli hat ausser schwülstigen Illustrationen zur römischen Geschichte und zum Don Quixotte eine grosse Anzahl ebenfalls schwach

und manieriert gezeichneter und in reizlosem Umrissstich radierter Typen und Szenen aus dem Leben des Volkes in Rom und um Rom veröffentlicht.

Was in Italien in der Schabkunst geleistet wurde, ist gegenüber den Arbeiten der Engländer an Zahl und Wert verschwindend. Auch für den französischen Farbendruck haben sich die Italiener nicht zu erwärmen vermocht. Nur eine dieser Modetechniken des XVIII. Jahrhunderts, die Punktiermanier, hat ihren hervorragendsten Vertreter in Italien gefunden. Francesco Bartolozzi (Florenz 1727—1815 Lissabon) hat diese Technik allerdings erst in England kennen gelernt und hauptsächlich dort ausgeübt, man darf aber trotzdem diesen Stern ersten Ranges seinem Vaterlande nicht vorenthalten. Bartolozzi hat seine Ausbildung bei Joseph Wagner in Venedig erhalten und längere Zeit im Stil dieses Meisters Gemälde reproduziert. Ein Auftrag, Zeichnungen Guercinos zu stechen, führte ihn 1764 nach London, wo er von seinem Freunde und Landsmann, dem Maler Cipriani und von Angelica Kauffmann auf den Crayonstich, der sich damals grosser Beliebtheit zu erfreuen begann, hingewiesen wurde. Bartolozzi ist also keineswegs, wie früher behauptet wurde, der Erfinder dieser Technik gewesen, wohl aber hat er sie vervollkommnet und ihre Wirkungen mit grossem Geschick dem englischen Geschmacke anzupassen gewusst.

Für die breiten, nervigen Pinselstriche Reynolds' und Gainsboroughs, für ihre Individualisierung reicht diese weichliche Technik nicht aus, für die verschwommenen Formen und den süsslichen Ausdruck der Gestalten Ciprianis, Angelicas und anderer in England damals angebeteter Empfindlinge war sie wie geschaffen. In den zarten Umrisslinien ahmt Bartolozzi, wie Demarteau, die Linienzüge des Pastellstiftes nach, im Fleisch und den Gewändern modelliert er aber nicht mehr mit punktierten Kreidestrichen sondern nur mit breiten Massen von Punkten, durch die er weiche Flächen und die grösste Zartheit und Vertriebenheit der Töne erreicht. Das ist der Crayonmanier gegenüber das Neue an seiner Technik, die von den Engländern „stipple work“ genannt wurde. Nur in den tiefsten Schatten kann er der Radierlinie nicht entbehren.

Angelica Kauffmanns Penelope, ihre Venus, Sappho und Amor (s. Abb.), Annibale Carraccis Clythia, der Tod Lord Chathams nach Copley, Gemälde von Cipriani und Zuccarelli und vor allem Bartolozzis treffliche Bildnisse, wie Elizabeth Forster nach Reynolds, Miss Farren nach Lawrence, Marie Cosway nach Cosway u. a. m. sind noch heute sehr gesucht und hochbezahlt. Besonders sind es die in mehrfarbigen Tinten gedruckten Blätter, die Beifall fanden und finden.

Bartolozzi liebte es, seine Platten nicht in schwarzer Farbe, sondern in matteren Tönen, in grau, bräunlich oder rötlich zu drucken, er hat aber in manchen Abdrücken seiner Platten auch ein vorher nur gelegentlich versuchtes Buntdruckverfahren angewendet. Die Platte wird mit verschiedenen Tinten eingefärbt, so dass im Abdruck die einzelnen Teile verschiedene Färbung zeigen. Da vor jedem Abdrucke die Platte sozusagen neu bemalt werden muss, so erhalten diese Ab-



Francesco Bartolozzi. Sappho und Amor.

drücke ein mehr individuelles Gepräge. Neben matteren bräunlichen, grauen oder rötlichen Tönen wird öfters mit besonderem Geschick die blaue Farbe verwendet.

Bartolozzi hat mit Unterstützung seiner Schüler eine ausserordentlich grosse Zahl von Blättern in dieser bequemen, rasch fördernden Technik ausgeführt. Seine Arbeit wurde nicht nur zur Reproduktion von Kunstwerken aller Art gesucht und hoch bezahlt, er musste auch, der Mode folgend, Einladungs- und

Einlasskarten, sogenannte Benefit-Tickets, Empfehlungs- und Visitenkarten und dergleichen in Punktiermanier ausführen. Besonders berühmt ist das von Cipriani gezeichnete Diplom der Royal Academy, die damals gegründet wurde, und die auch Bartolozzi zu ihren ersten Mitgliedern zählte. Ausser den schon erwähnten Zeichnungen Guercinos hat Bartolozzi noch zahlreiche andere nachgebildet. Castigliones Manier sucht er glücklich durch eine Verbindung der Radierung mit Schabkunstarbeit nachzuahmen, für Zeichnungen Ciprianis hat er gelegentlich auch Aquatinta verwendet. Sein Hauptwerk dieser Art sind die Stiche nach Holbeins berühmten Bildniszeichnungen in Windsor, die er in Punktiermanier ausführte und durch mehrfarbigen Druck den Originalen zu nähern suchte.

Bartolozzis Erfolge lockten eine ganze Reihe italienischer Stecher zur Nachahmung seiner Technik und zur Übersiedelung nach England. Unter anderen Luigi und Nicolò Schiavonetti, Giovanni Vendramini, Pietro Bettelini, und Mario Bovi, von denen aber keiner sich mit dem Meister messen kann. Auch unter den Engländern selber fand Bartolozzi zahlreiche gelehrige Schüler, wie Thomas und Carolina Watson, Thomas Burke, William Nutter, William Wynne Ryland, Peter William Tomkins, Charles W. White, Joseph Collyer, Joh. Keyse Sherwin. Auch einige bedeutende Schabkünstler wie Earlom und John Raphael Smith haben der Mode folgend, einzelne Arbeiten in stipple work ausgeführt und von ihren geschabten Platten öfters Abdrücke in verschiedenen Farben genommen. In Deutschland fand die Punktiermanier ebenfalls schnell Anklang und zahlreiche geschickte Vertreter.

Die Reproduktion von Handzeichnungen besonders alter Meister wurde wie in Frankreich auch in Italien vornehmlich durch die damals mit Eifer aufgenommenen kunstgeschichtlichen Studien lebhaft gefördert. Francesco Novelli in Venedig hat sich hauptsächlich für Mantegna und für Rembrandt interessiert, der Mailänder Benigno Bossi hat zur Wiedergabe der Zeichnungen Parmigianinos und anderer Meister die Aquatinta herangezogen. In dieser Technik hat sich neben anderen Künstlern, wie Carlo Labruzzi und Luigi Ademollo, besonders Francesco Rosaspina (1760—1842) in Bologna, ausgezeichnet. Er gehört auch unter den Linienstechern und Radierern zu den gediegensten Künstlern seiner Zeit. Den Buntdruck mit mehreren geschabten Platten scheint in Italien nur Giovan Paolo Lasinio, der mit seinem Vater Carlo Umrissstiche nach den Fresken des Campo santo zu Pisa herausgegeben hat, in einigen Bildnissen ohne grossen Erfolg versucht zu haben.



Daniel Chodowiecki. Das Brandenburger Tor zu Berlin

DER KUPFERSTICH IN DEUTSCHLAND.



ENGHERZIGE Kunsttheorien und das, freilich nicht bewusste, Gefühl der eigenen Schwäche liessen dem deutschen Künstler des XVIII. Jahrhunderts die Nachahmung fremder Vorbilder als eine selbstverständliche Notwendigkeit erscheinen. Die Zeit Lessings und Goethes hat der bildenden Kunst keinen Genius erstehen lassen, der sich durch die Kraft der unmittelbaren Naturanschauung über die Autorität französischer Vorbilder oder über die unumstösslichen Maximen, die man aus den italienischen Klassikern, dann aus der Antike ableitete, hinwegzusetzen vermocht hätte. Die Kupferstichkunst bleibt vollständig unter französischem Einfluss, nur die Radierung nimmt hier und da eine eigenartige, lokale Färbung an.

Wie an grossen Künstlern fehlte es in Deutschland auch an bedeutenden Mittelpunkten, in denen die Kräfte durch die Tradition und durch den Wetteifer gesteigert werden konnten. Auch dem grossen Friedrich konnte es in seiner künstlerischen Einseitigkeit nicht gelingen, seine Residenz zu einer Pflegstätte der bildenden Künste zu machen. Er verstand es aber wenigstens die

besten Kräfte heranzuziehen und zu fesseln, und hat jedenfalls das Verdienst, den vorzüglichsten Meister der Grabstichelkunst, Georg Friedrich Schmidt, der Heimat zurückgewonnen zu haben. Ohne Zweifel wäre Schmidt in Paris ganz zum Franzosen geworden, wie das mit Wille tatsächlich geschehen ist, wenn ihn nicht der Ruf des Königs nach Deutschland zurückgeführt hätte. Ja, man wäre trotzdem berechtigt, ebenso wie Wille auch den Berliner Meister ohne Vorbehalt der französischen Schule zuzuzählen. Denn von seinen ersten Anfängen an hat sich Schmidt an Werken französischer Kunst gebildet.

Georg Friedrich Schmidt, der 1712 bei Berlin geboren wurde, konnte hier bei dem Kupferstecher Georg Paul Busch nicht mehr als einen notdürftigen technischen Unterricht finden. Über die Mittelmässigkeit erhoben sich auch die Leistungen der übrigen, damals in Berlin tätigen Kupferstecher nicht. Nach Johannes Heinzelmann war Samuel Blesendorf bis zu seinem Tode 1706 hier tätig gewesen. In Schmidts Jugend vertrat Johann Georg Wolfgang aus Augsburg (1664—1744) als Hofkupferstecher das Fach. Seine Bildnisse des Königs Friedrich Wilhelm I. und der Königin, Samuel Coccejis und besonders das des Goldschmiedes Johann Melchior Dinglinger nach Pesne sind vortreffliche, sorgfältige Arbeiten, aber von ihrer trockenen, kleinlichen Manier konnte ein Talent wie Schmidt keine tiefere künstlerische Anregung empfangen. Mehr als seine Berliner Lehrer werden ihn die Kopien, die er mit grösstem Eifer nach Stichen Edelincks ausführte, gefördert haben. Er gewann aus all' dem die Überzeugung, dass Paris allein der Ort sei, an dem er sich zu einem Künstler des Grabstichels ausbilden könnte.

Im Jahre 1737 endlich wurde ihm die Reise nach Frankreich ermöglicht. Mit Wille zusammen langte er in Paris an und blieb sein ganzes Leben lang mit ihm in enger Freundschaft verbunden. Durch Empfehlungen des Malers Antoine Pesne und durch Stiche, die er nach Bildern Lancrets angefertigt hatte, führte er sich bei dem Pariser Meister gut ein, der ihn seinerseits wieder mit Larmessin in Verbindung brachte. Als Gehilfe dieses vorzüglichen Stechers konnte er an den Reproduktionen der Gemälde Lancrets mitarbeiten und in alle Geheimnisse der französischen Technik eindringen. Daneben fertigte er eine Reihe von kleinen Bildnissen für Odieuvres „Europe illustre". Er erwarb sich nun durch Bildnisse wie die des Henry Louis de la Tour d'Auvergne nach Rigaud und des Grafen d'Evreux (1739), des Erzbischofs St. Aubin von Cambray nach Rigaud (1741) und besonders durch das erste Bildnis des Malers Quentin

de la Tour (1742) allgemeine Anerkennung und wurde 1744 mit seinem Porträt des P. Mignard nach Rigaud, obwohl er Protestant war, in die französische Akademie aufgenommen. In demselben Jahre verliess er jedoch Paris wieder, um als Hofkupferstecher und Lehrer an der Akademie nach Berlin überzusiedeln. Seine Vaterstadt hat Schmidt nur noch einmal für einige Jahre (1757—1762) verlassen, um in Petersburg Bildnisse zu stechen und eine Schule zu gründen. In Berlin ist er im Jahre 1775 gestorben.

Schmidts glänzendste Leistungen sind die Arbeiten seiner Pariser Jahre geblieben. Schnell hatte er hier die höchste Höhe technischer Meisterschaft erreicht und in der sympathischen, anregenden Umgebung nach den vortrefflichen Werken der französischen Maler mit ganzer Liebe und mit jugendlichem Enthusiasmus schaffen können. Schmidt folgt nicht der malerischen Richtung der Watteaustecher, auf die ihn sein Lehrer und seine ersten Vorbilder hätten führen können, sondern dem streng linearen Stil, den die Drevet aus Edelincks Meistertechnik sich gebildet hatten. Wie sie bleibt er bei der klaren, regelmässigen Linie und sucht die Plastik der Formen und die Eigenart der Stoffe allein durch die Mannigfaltigkeit der Liniengruppierungen, ihrer Biegungen und Stärkegrade wiederzugeben. Seine Strichbildung ist im allgemeinen viel dünner und zarter als die fast aller französischen Grabstichelkünstler. Er bewahrt trotzdem eine viel grössere Freiheit und Breite der Töne als Wille, besonders vermeidet er den harten Metallglanz, der in Willes Stichen oft störend wirkt. Obwohl seine Liniensysteme in langen Taillen breit und einheitlich durchgeführt sind, so ist doch jede einzelne Form nach ihrer Art und Farbe selbständig behandelt. Die farbigen Gegensätze, alle Details der Form sind höchst geschickt zur Belebung der Flächen ausgenützt. Er ist dabei immer geschmackvoll und verliert die Begeisterung für sein Werk auch bei der stärksten technischen Geduldsprobe nicht. Seine Bildnisse bewahren so die Lebensfrische und die farbigen Reize der Originale vollkommen.

Am Hofe Friedrichs des Grossen blieb Schmidt in der Einflusssphäre der französischen Kunst. Des Königs Hofmaler Antoine Pesne lieferte ihm Vorbilder, die denen der Pariser Grossen durchaus gleichartig und zum Teil auch gleichwertig waren. Schmidt scheint in seinen Berliner Arbeiten die Effekte etwas zu verstärken und den blendenden Glanz seiner Technik mehr zur Geltung bringen zu wollen als in den diskreter und harmonischer behandelten Pariser Werken. So zeichnen sich z. B. das Selbstbildnis des Malers Pesne



Georg Friedrich Schmidt. Bildnis König Friedrichs II. von Preussen.

(1752), die Porträts des Königs und der Königin von Polen durch besonders farbensatte Schattentiefen und durch glänzende Stofflichkeit aus. Eine seiner ersten Berliner Arbeiten ist das kleine Bildnis des Königs von 1746 (Wessely 42 s. Abb.). Im Laufe der Jahre hat er die Bildnisse einer ganzen Reihe von Persönlichkeiten der Berliner Gesellschaft gestochen. Während seines fünfjährigen Aufenthaltes in Petersburg entstanden ausser den Bildnissen der Kaiserin mehrere andere, wie die des Peter Schuwalow, des Grafen Woronzow und des Generals Cyrill Rasumowsky.

Schmidt ist durchaus ein technisches Talent. So unfehlbar richtig und feinfühlig er die gemalten Formen in Linien aufzulösen weiss, so unsicher, fast hilflos bewegt er sich bei der Wiedergabe der Natur. Seine Schwäche als selbständiger Zeichner scheint er aber nicht gefühlt zu haben, denn in der letzten Zeit seines Lebens hat er sich vorwiegend mit der Radierung

und mit Illustrationen, bei denen er auf die eigene Erfindung und Beobachtung angewiesen war, beschäftigt. Seine Titelbilder und Vignetten zu den Poesien Friedrichs des Grossen (1760) und für die grosse Ausgabe der „Mémoires pour servir à l'histoire de Brandebourg" (1767) suchen vergeblich die leicht andeutende, den Inhalt nachklingen lassende Darstellungsweise und den duftigen Radierungsstil der Franzosen nachzuahmen. Hierin ist der Berliner Meil jenen Meistern viel näher gekommen. Schmidts Radierungen können seine Gewöhnung an die Linienmanier nicht verleugnen. Die Begeisterung für Rembrandt führt ihn auf den wenig glücklichen Gedanken, Gemälde des Meisters und seiner Schüler in der Manier ihrer Radierungen zu reproduzieren. Er hat es sogar versucht, eine unvollendete Platte von Rembrandt (B. 259), die er in seinen Besitz gebracht hatte, fertig zu stellen. Er erreicht eine gute Gesamthaltung der Töne und eine ansprechende Bildwirkung, aber auch seine besten Blätter, wie die Judenbraut und Simson, bleiben trocken und kalt, kleinlich in der Schraffierung und ohne Feuer und Kraft der Töne. Man möchte meinen, er habe überhaupt nie andere als schwache Abdrücke von Rembrandts Radierungen gesehen. Seine Technik erinnert auch meist viel mehr an Vliet oder höchstens an Bol und Livens als an den Meister selber. Auch nach Gemälden Dietrichs hat Schmidt einige Blätter ausgeführt. Seine Radierungen nach eigenen Erfindungen sind noch weniger erfreulich. Zu seinen besten Leistungen dieser Art gehören einige Bildnisse, z. B. die des Grafen Algarotti, des Grafen Schuwalow und das seiner Gattin (s. Abb.). Das bekannte Selbstbildnis, in dem der Künstler sich vor seinem Zeichenpult am Fenster sitzend dargestellt hat, gibt eine lebendige Anschauung von dem sympathischen Wesen des klugen und tüchtigen Mannes, der in der Zeit der Unfruchtbarkeit der deutschen Kunst hohes Ansehen zu verschaffen gewusst hat.

In den alten Heimstätten deutscher Kunst im Süden, in Augsburg und in Nürnberg, war der französische Einfluss schon am Ende des XVII. Jahrhunderts herrschend geworden. Die strebsameren Künstler suchten an der Quelle selber die Belehrung zu gewinnen. Wille ist in Paris zahlreichen deutschen Stechern ein liebevoller Helfer und ein erfolgreicher Lehrer geworden. Von den deutschen Stechern, die sich in Italien heimisch gemacht und dort einen bedeutenderen Wirkungskreis gefunden haben, von Joseph Wagner in Venedig und von Joh. Jacob Frey in Rom, ist schon die Rede gewesen.

Ein Schüler Willes ist Johann Georg Preisler (1757—1808), der

bedeutendste der zahlreichen Künstler dieser Nürnberger Kupferstecherfamilie, die an mehreren der grossen Galeriewerke dieser Zeit beteiligt sind und auch als Porträtstecher Beachtung verdienen. Auch in Wien ist ein Schüler Willes, Jacob Matthias Schmutzer (1733 bis 1811), der Stammvater mehrerer Generationen von Stechern geworden. Er ahmt Willes Technik nach, ohne sein feines Kunstgefühl oder seinen Geschmack zu besitzen. Seine Bildnisse, wie die der Kaiserin Maria Theresia und des Grafen Kaunitz, und seine Stiche nach Rubens, denen er seinen Ruhm verdankt, sind technisch tüchtige Arbeiten, aber im Grunde nur eine Häufung stecherischer Effekte ohne Gesamthaltung. In Leipzig arbeitet Johann Friedrich Bause (1738—1814), der sich autodidaktisch an den Werken Willes und Schmidts zu einem trefflichen Porträtstecher herangebildet hatte, und der uns viele der literarischen Berühmtheiten, meist nach Gemälden von Anton Graff, in treuen und schlichten, freilich auch etwas hausbackenen Bildnissen überliefert hat.



Georg Friedrich Schmidt. Bildnis seiner Gattin. Wessely 105.

Der vorzüglichste deutsche Meister des Grabstichels neben Georg Friedrich Schmidt ist der Begründer der Stuttgarter Kupferstecherschule Johann Gotthard von Müller (1747—1830), auch er ein Schüler Willes. In seinen besten Werken, den Bildnissen Ludwigs XIV. nach Duplessis, Louis Galloches nach Tocqué, Dalbergs nach Tischbein, dem Selbstbildnis der Elis. Vigée-Le Brun und in seiner Schlacht von Bunkershill nach Trumbull behandelt er die französische Grabsticheltechnik mit einer wohltuenden Weichheit in der Modellierung des Fleisches. Den streng linearen Klassizismus, der in Gotthard von Müllers späteren Werken, besonders in seiner Madonna della Sedia herrscht, hat sein hochbegabter, früh verstorbener Sohn Friedrich Wilhelm Müller (1782—1816) bis in seine äussersten Konsequenzen verfolgt. Sein Stich nach Raffaels sixtinischer Madonna hat in Deutschland lange fast dieselbe Autorität als Meisterwerk der Technik und als Vorbild genossen, wie Raffael Morghens berühmteste Werke. Zahlreiche mehr oder minder technisch geschickte und geschmackvolle Kupferstecher haben neben und nach ihm mit staunenswertem Fleiss und mitleiderregender Geduld sich gemüht, malerische Formen durch ein künstliches Geflecht sauberster Grabstichellinien in marmorkalte Plastik zu verwandeln. Kein Wunder, dass dies rein technische System im Verein mit akademischer Einseitigkeit des Kunsturteils jede Ursprünglichkeit der Auffassung und die Wärme der natürlichen Empfindung vernichteten. Im Kultus der schattenhaften Linie ging man so weit, sich bei der Wiedergabe von Kunstwerken für wissenschaftliche Zwecke mit einfachen Umrisszeichnungen zu begnügen.

Käme es nur auf die Masse der Erzeugnisse an, so könnte das XVIII. Jahrhundert als eine Blütezeit der deutschen Radierung angesehen werden. Viele arbeiten und die Vielen Vieles, oft mit ernstem Wollen und eifrigem Streben. Aber das Niveau bleibt niedrig, so dass sich oft die Grenzen zwischen dem Künstler und dem Dilettanten, in der Qualität wie auch in der Schätzung der Leistungen, verwischen. Ursprüngliche Kraft und Schwung der Phantasie fehlen auch den tüchtigsten und verdienstvollsten deutschen Meistern der Radierung von Elsheimer bis zur Zeit der Romantiker. Von der genussfrohen, französischen Rokokograzie hat die deutsche Kunst sich nur den Zopf gerettet. Nur selten erquickt den Betrachter dieser mühseligen Anstrengungen, sich über die unselbständige Mittelmässigkeit zu erheben, ein Zug liebenswürdiger Frische,

humorvoller Selbstbespiegelung und intimer Milieuschilderung oder bescheidener Freude an zierlichem Schmuck.

In Augsburg hat sich der Schlachtenmaler Georg Philipp Rugendas (1666—1743) mit seinen Söhnen und anderen Familienmitgliedern mit der Radierung beschäftigt. Er ist, da er eben wesentlich Nachahmer war, wie viele andere nur Fortsetzer der Kunst des XVII. Jahrhunderts. Cerquozzi, Bourguignon und Tempesta sind hauptsächlich seine Vorbilder gewesen. Als Maler hat er lange nicht geringes Ansehen genossen. Seine Radierungen sind in einer veralteten, reizlosen Technik ausgeführt. Die schweren, grossen Figuren des ersten Planes kontrastieren mit den dünnen, zarten Hintergründen. Selbst seine nach der eigenen Anschauung radierten Bilder von der Belagerung Augsburgs im Jahre 1704 zeigen die verletzende Materialität seines Stils und eine grosse Eintönigkeit der Motive. Seine „Capricci", seine Gruppen und Figuren von Kriegern zu Ross und zu Fuss, im Kampf und in der Ruhe bringen wenig Originales zu der Nachahmung der Typen Baurs und Courtois' hinzu und sind auch in der Komposition kaum weniger konventionell. Seinem unermüdlichen Eifer fehlt der Erfolg, die zündende Wirkung der Handlung und die Feinheit der Technik. Rugendas hat auch Blätter in Schabkunst ausgeführt und andere, in denen die kräftige Umrisszeichnung mit Schwarzkunst schattiert ist. Unter seinen Söhnen hat besonders Johann Christian Rugendas sich der Vervielfältigung der Kompositionen des Vaters eifrig gewidmet. Er führt die Darstellungen meist in Umrissradierung mit Schabkunstschattierung und mit einer zweiten Schabkunsttonplatte in Ockerfarbe aus.

Feinerer künstlerischer Geschmack wird ebensowenig wie an diesen Arbeiten der Rugendas an den meist sehr überschätzten Leistungen ihres Landsmannes Johann Elias Riedinger (1695 oder 1698—1767) Befriedigung finden. Sein Darstellungsgebiet ist die Tierwelt, vornehmlich die jagdbaren Tiere, die er mit Leidenschaft beobachtet und mit unermüdlichem Eifer dargestellt hat. Man darf nun allerdings nicht ausser Acht lassen, dass Riedingers Interesse wesentlich ein fachmännisches, gegenständliches und seine Absicht mehr eine lehrhafte als eine künstlerische gewesen zu sein scheint. Der Tierfreund soll aus seinen Radierungen die verschiedenen Vierfüssler in ihrer Eigenart kennen lernen, der Jagdliebhaber Belehrung über die Formen, die Gewohnheiten des Wildes gewinnen. So fehlen unter den Bildern fast nie die nötigen Erläuterungen und Angaben, die schematische Darstellung der Spuren der einzelnen Tiere oder Verse

des Dichters Brockes. Aus diesem ihrem Charakter erklärt sich die grosse Beliebtheit, die sich die 1300 Blätter Riedingers, vornehmlich seine Jagdbilder, die „Fürstenjagdlust“, die „Par-force Jagd der Hirschen“, die „Abbildungen jagdbarer Tiere mit beigefügten Fährten“ bis in unsere Zeit bewahrt haben. Durch künstlerische Vorzüge in der Zeichnung der Tiere und der Umgebung, und in der technischen Ausführung würde sich die hohe Schätzung seiner Werke nicht rechtfertigen lassen. Übrigens hat Riedinger ebenfalls einen Teil seiner Kompositionen in Schabkunst ausgeführt.

Die Einheitlichkeit der Gegenstände und des Stiles, die man vielleicht als einen Vorzug der Arbeiten der Rugendas und Riedinger ansehen könnte, fehlt den anderen süddeutschen Radierern fast durchgehends. Sie schwanken zwischen der Nachahmung verschiedener Vorbilder hin und her, ohne einen eigenen, charakteristischen Stil ausbilden zu können.

Die Landschaften des Müncheners Joachim Franz Beich (1665—1748) in der Art Jan Boths, Salvator Rosas und Poussins sind schon oben erwähnt worden. Ferdinand Kobell (Mannheim 1740—1799 München), ein Schüler Willes, ahmt in seinen Genrefiguren und Landschaften die niederländischen Stecher nach, in erster Linie Everdingen, dann auch Ruisdael und Waterloo. Seine Behandlung der Formen, besonders des Baumschlags und der Wolken, ist kleinlich und schwer, aber sehr zierlich und fein abgewogen in der Beleuchtung. Vornehmlich in seinen deutschen Landschaften trifft er oft einfache, klangvolle Akkorde reiner, friedlicher Stimmung. Er hat auch in Aquatinta gearbeitet. In gleicher Richtung bewegen sich Franz und Wilhelm von Kobell und Johann Georg von Dillis. Etwas selbständiger ist Franz Edmund Weirotter (Innsbruck 1730—1771 Wien), ebenfalls ein Schüler Willes. Er hat nur einige von seinen 214 Radierungen nach Van Goyen oder Van der Neer ausgeführt, der grösste Teil seiner Landschaften ist nach der Natur gezeichnet, allerdings auch im Stile der Niederländer. Anziehende Motive sind mit Sorgsamkeit, Geschick und Geschmack zu feinen Bildchen zusammengearbeitet, in denen wohl reizvolle Einzelheiten interessieren, die aber doch zu wenig leicht und natürlich sind, um den Beschauer erwärmen zu können. Nur als Werke einer malerischen Berühmtheit mögen die Radierungen der anmutigen Schweizerin Angelica Kauffmann (1741—1807) Erwähnung finden. An sich sind sie zeichnerisch und technisch nichtssagend. Die allegorischen und mythologischen Gestalten, die „Allegra“, die „Penserosa“, die Hebe, und Juno zeigen

nicht einmal die weichliche, sentimentale Lieblichkeit ihrer Gemälde. Interesse können höchstens die Bildnisse Winckelmanns erregen.

Eine eigene poetische Stimmung hat unter den zahlreichen süddeutschen Radierern nur Salomon Gessner (1730—1788), der liebenswürdige Züricher Idyllendichter, seinen Landschaften und Vignetten zu geben vermocht. Zeichnerisch und technisch sind Gessners Radierungen kaum mehr als dürftige Dilettantenarbeiten, aber es ist ihnen eine natürliche Anmut eigen, die einer gewissen Originalität der Naturbeobachtung entspringt. Nicht eigentlich der Radierer



Salomon Gessner. Landschaft. Aus den Contes moraux et nouvelles. 1773.

als solcher ist interessant, sondern seine ganze künstlerische Erscheinung. Gessner ist ganz Autodidakt und hat seine Kunst hauptsächlich in der Illustration seiner eigenen Schriften geübt. In den drei Folgen der Landschaften grösseren Formats macht sich die Schwäche der Formgebung meist allzu störend bemerkbar. Sein Bestes gibt Gessner in den kleineren Landschaften (s. Abb.) und in den Vignetten und Ornamenten mit spielenden Putten (s. Abb. S. 553). Der Arkadismus seiner Poesie und seiner Kunst neigt, im Gegensatze zur französischen Schäferidylle, der Antike, horazischer Stimmung zu und bewahrt immer sinnliche Lebendigkeit und einen leichten Anflug von Humor. Von den Formen des Rokoko geht er zum Klassizismus über und findet aus der Nachahmung

Waterloos, Berchems, Claudes und Poussins den Weg zum Ausdrucke des eigenen frischen Naturempfindens. Er besitzt nicht die Formenkenntnis, die Geschicklichkeit und Grazie französischer Dilettanten wie Saint-Non, dem er in der Technik nahe zu kommen sucht, aber in seiner glücklichen Unkenntnis des Konventionellen mehr Unbefangenheit der Auffassung.

Einen starken Gegensatz zu dem dilettantischen, aber frisch zugreifenden Gessner bildet der routinierte Techniker Christian Wilhelm Ernst Dietrich, oder Dietericij, wie er sich zu nennen liebte (1712—1774), der hervorragendste Maler-Radierer des Dresdener Künstlerkreises. Sein keineswegs unbedeutendes Talent erschöpft sich aber in der Nachahmung der Manieren alter Meister, vornehmlich Rembrandts, Ostades, Everdingens, Boths usw. Auch wo er unmittelbar nach der Natur zu arbeiten scheint, wie in einigen Landschaften und Tierstudien, sieht er mit ihren Augen und stellt die Dinge in ihrer Art zurecht. Seine radierten wie seine gemalten Bildchen setzt er in der gleichen geschickten Weise aus entlehnten oder nachgeahmten Motiven zusammen. Er zeichnet sehr sicher und radiert in zarter Strichführung und mit feinster Stoffbehandlung. Dietrichs studierten Imitationen, die das Publikum, dem die Originale meist nicht bekannt waren, damals entzückten, fehlt die frische Lebendigkeit, die nur aus der Freude der eigenen Beobachtung fliesst, und der Humor des Miterlebenden. Dabei besitzt Dietrich nicht einmal ein wirkliches Verständnis für seine Vorbilder; einzelne Landschaften, besonders aber das grössere Blatt, Christus die Kranken heilend, in denen er mit Rembrandt zu wetteifern wagt, zeigen recht deutlich, dass er nur die äussere Mache, die Effekte ihm abgesehen und übertrieben hat.

In Dresden arbeiten als Radierer auch der Sachse Johann Eleazar Zeissig (1740—1806), der sich nach seinem Geburtsorte Schenau nannte und, wie man sagt, aus Bescheidenheit, seine Radierungen unter dem Namen „Heimlich“ herausgab, und der Schweizer Adrian Zingg (1734—1816), beide Schüler Willes, Christian Friedrich Stölzel (1751—1815) und der Dilettant und Akademiedirektor Christian Ludwig von Hagedorn (1717—1780), die zum Teil recht ansprechende, aber wenig bedeutende Landschaften, Genreskizzen, Buchillustrationen und dergleichen radiert haben. Wegen seiner Beziehungen zu Goethe darf Adam Friedrich Oeser (1717—1799) nicht vergessen werden.

In der Dürftigkeit des künstlerischen Schaffens in Deutschland erringt sich

Berlin eine verhältnismässig bedeutende Stellung. Von den Radierungen Georg Friedrich Schmidts, des vorzüglichsten deutschen Stechers im XVIII. Jahrhundert, ist schon gesprochen worden. Die widrigen Verhältnisse, der Mangel eines Mittelpunktes — den die Akademie in ihrem damaligen Scheindasein nicht bieten konnte — verhindern den Zusammenschluss der kleinen Künstlergemeinde und den fördernden Austausch. Es fehlt auch die Persönlichkeit, von der eine tiefergehende Anregung hätte ausgehen können. Unter den berufsmässigen Radierern, die in der aufstrebenden Stadt ein nicht ungünstiges Arbeitsfeld fanden, bringt es keiner über die gute Mittelmässigkeit hinaus.

Da war zunächst der Maler Christian Bernhard Rode (1725—1797), Pesnes Schüler, der in Paris und in Italien studiert hatte, aber nichts als einen schwülstigen, impotenten Manierismus mit nach Hause gebracht hatte. Seine biblischen und historischen Darstellungen wirken in ihren leeren Posen und in ihrer weichlichen, ungeschickten Formgebung fast lächerlich. Für seine Technik scheint er sich besonders Castiglione, mit dem er auch die Vorliebe für Tiere gemein hat, und vielleicht auch Tiepolo zum Muster genommen zu haben. Unter seinen etwa 300 Radierungen besitzen nur die niedlichen Putten, einzelne kleine mythologische Genreszenen, mehrere Bildnisse und dann die Masken sterbender Krieger nach Schlüter einen gewissen künstlerischen Wert.

Als Techniker ist Johann Wilhelm Meil (1732—1805) neben Schmidt der vorzüglichste Berliner Radierer. Er bewegt sich mit voller Freiheit und mit Geschick in den Formen des französischen Illustrationsstiles und kommt in einzelnen Arbeiten, besonders in seinen geschmackvollen und farbig feinen Vignetten und Titelblättern Gravelot und Choffard sehr nahe (s. die Initialen auf Seite V und 538). In seinem reichen Werke von über 1000 Blättern nehmen Ornamentstiche nach eigenen und fremden Entwürfen einen breiten Raum ein. Vom Rokokostil geht er der Mode folgend zum Klassizismus über und nimmt an der Illustration von Kalendern, Almanachen usw. mit Eifer und Geschick teil.

Es ist charakteristisch für die deutschen Kunstzustände dieser Zeit, in der der Zwang der Nachahmung Hand und Geist lähmte, dass es, ähnlich wie im Süden Salomon Gessner, auch in Norddeutschland ein Autodidakt ist, der es, wenn auch in bescheidenen Grenzen, allein zu einer Originalität der Betrachtung und der Darstellung zu bringen vermag. Daniel Chodowiecki (geb. in Danzig 1726, gest. in Berlin 1801) hat sich mühevoll auf eigene Faust seinen Weg zur Kunst suchen müssen und hat sein Leben lang mit seiner mangelnden

künstlerischen Vorbildung zu kämpfen gehabt. Dafür bewahrt er seine Unabhängigkeit von der Konvention und die volle Unbefangenheit der Naturanschauung. Während er seine Emaillen und Miniaturen, mit denen sich ganz allmählich seine kaufmännische Tätigkeit in eine handwerklich-künstlerische verwandelt, nach französischen Vorbildern, nach Kompositionen von Watteau, Lancret, Chardin, Moreau, Eisen mühselig zusammenschweisst, strebt sein sehnsuchtsvoller Wunsch nach dem höchsten Ruhm des „Historienmalers". Seine ehrliche, kritische Natur und sein gesunder Sinn für die Realität führen ihn sicher an beiden gefahrvollen Klippen vorbei. Sein selbständiges Talent bewahrt ihn davor, sich in der Nachahmung französischer Vorbilder zu verlieren, seine Selbsterkenntnis veranlasst ihn, auch nach nicht unbedeutenden äusseren Erfolgen, die Versuche in der Malerei grossen Stils aufzugeben. Sein guter Genius und das Glück führen ihn zur rechten Zeit auf das Gebiet, auf dem seine Begabung allein zur Geltung kommen konnte, auf die Schilderung seiner unmittelbaren Umgebung.

Chodowiecki ist kein Maler, er ist überhaupt nur in beschränktem Sinne ein Künstler. Ihm fehlt es nicht nur fast vollständig an Phantasie, sondern auch an der Fähigkeit und Schulung, die Form in ihrem Wesen und in ihrer Aktion zu erfassen. Grössere Figuren und ausgedehntere Kompositionen misslingen ihm fast immer; er bleibt steif und ungeschickt, wo er sich Vorgänge in der Phantasie konstruieren muss. Er vermag nur unmittelbare Eindrücke, nur das in seinem Kreise körperlich geschaute Leben wiederzugeben. Hier zeigt er aber eine ausserordentliche Schärfe der Beobachtung, Delikatesse der Empfindung und technische Subtilität der Darstellung. Chodowiecki fehlt jeder Schwung, die grossen Ereignisse seiner Zeit berühren ihn nicht, er ist und bleibt ein Spiessbürger unter seinen Mit-Spiessbürgern, nüchtern und kleinlich, aber gerade deswegen der treueste und liebenswürdig selbstgenügsamste Schilderer seiner Umgebung, den je eine Zeit gefunden hat.

Ihn und seine Kunst charakterisiert vorzüglich das Meisterwerk seiner feinen Nadel, das „Cabinet d'un peintre" (1771). Von der Arbeit aufblickend beobachtet der Künstler seine Frau und seine Kinder, die traulich um den Familientisch versammelt sind. Das ist seine Welt! Seine eigentlich künstlerische Tätigkeit nimmt auch von gezeichneten Skizzen aus seiner Familie und Freundschaft ihren Ausgangspunkt. Erst 1757 beginnt er, auch hierin fast Autodidakt, seine Versuche in der Radierung, mit Darstellungen aus dem Leben,

z. B. der russischen Gefangenen, der türkischen Gesandtschaft in Berlin, der beiden Schwestern Quantin usw. Seit Ende der sechziger Jahre findet seine Radierkunst ausgedehntere praktische Verwendung für die Buchillustration, so dass von nun an seine Tätigkeit durch die Radierung und durch die Zeichnung für den Stich fast vollständig in Anspruch genommen wird.

Chodowiecki ist der einzige, der in die sonst ganz von französischen Vorbildern abhängige deutsche Buchillustration einen nationalen und volkstümlichen Zug zu bringen versteht. Freilich boten nun auch die Literatur und die philanthropischen Bestrebungen dieser Zeit, der wir so viel verdanken und so wenig danken, dem sinnigen Künstler vielfältige neue Anregungen. Kalender, Almanache und andere derartige Taschenbüchlein, die das praktische Bedürfnis vielen in die Hand brachte, wurden nun wichtige Vermittler der neuen Literatur und der neuen Ideen durch Wort und Bild.



Daniel Chodowiecki.
Illustration zu Lessings Minna von Barnhelm.

Das kleine Format der Kalender, wie überhaupt der meisten damals gedruckten Werke der schönen Literatur war Chodowieckis Talent besonders günstig. Der starke Beifall, den seine ersten Kalenderkupfer zu Lessings Minna von Barnhelm (1770, s. Abb.) fanden, machten ihn schnell zum gesuchtesten deutschen Illustrator. Die Schärfe und Einfachheit seiner Charakterisierung der Personen und ihres Wesens, die Präzision und Sauberkeit der Zeichnung und die Feinheit seiner zarten Nadelarbeit bewundert man am herzlichsten in den kleinen Schilderungen aus dem Leben, die für uns nicht ohne Humor sind, und in den „Randeinfällen“, den auf den Rand der Platte skizzierten Figürchen und Gruppen, die dem Künstler während der Arbeit gerade in den Sinn kamen, und die vor der Zurichtung der Platte für den Gebrauch ausgeschliffen wurden. Besonders reizvoll sind die Illustrationen zu Nicolais „Sebaldus Nothanker“ (1773), zu Gessners Idyllen (1773), Gellerts Fabeln (1775), zum „Blaise Goulard“ von Le Noble (1776), die Folgen der Heiratsanträge, der natürlichen

und affektierten Handlungen, dann die Bilder aus dem Leben eines Liederlichen (1774) und eines schlecht erzogenen Frauenzimmers (1780), in denen ihn allerdings die moralisierende Tendenz etwas zu Übertreibungen verleitet hat. Wenig glücklich sind die historischen Darstellungen, wie die Geschichte der Kreuzzüge und andere Illustrationen ihm fernstehender Stoffe, z. B. zum Don Quixote und zum rasenden Roland. Seine grösseren Blätter, wie die wenig lebendige Darstellung Friedrichs II. auf der Wachtparade, Ziethen vor dem Könige sitzend und bei der Tafel schlafend, dann die „Zelten“, haben meist nur ein historisches und lokales Interesse.



Daniel Chodowiecki.
Illustration zu Lessings Minna von Barnhelm.

Diskret und geschmackvoll wie die Interieurschilderung ist auch Chodowieckis Ornamentik, die in zahlreichen Büchertiteln und Vignetten bescheidene Erfolge erzielt. Die künstlerische Qualität der Arbeiten dieses eigenartigen Mannes hängt wesentlich von seinem persönlichen Verhältnis zum Gegenstande ab. Die Sorgfalt und die Feinheit der technischen Ausführung bleibt bis zum letzten seiner 2075 Blätter die gleiche. Mit ihren dünnen Aetzlinien und der zarten Nadelretusche entbehrt seine Technik der Pikanterie und des stofflichen Raffinements des französischen Stils, sie passt aber vortrefflich zu der ehrlichen Schlichtheit seines Vortrages und bringt es zu Raum- und Lichtwirkungen von überraschender Wahrheit und Delikatesse.

Seiner ganz beschränkten und bescheidenen Natur nach war Chodowiecki nicht der Mann, Schule zu machen. Berlin war auch nicht der Ort, an dem sich bedeutendere Talente hätten entwickeln können. Wer höher strebte, ging damals nach Italien, um sich dort an den alten Meistern und an den heroischen Landschaftsbildern zu begeistern, wie Johann Philipp Hackert (1737 bis 1807) und sein Bruder Georg Abraham (1755—1805) es taten, die freilich trotzdem in ihren Landschaftsradierungen über die Nachempfindung Poussins nicht hinauskommen konnten. Chodowieckis Bruder Gottfried und sein Sohn

Wilhelm sind nichts mehr als seine Gehilfen gewesen. Ebensowenig besitzen die idyllischen Landschaften seines Verwandten Karl Wilhelm Kolbe (1757 bis 1835) grösseren Kunstwert. Nur für Daniel Berger (1744—1824) ist der Einfluss Chodowieckis von einiger Bedeutung gewesen. Wie sein Schüler Johann Friedrich Bolt (1769—1836) hat er ziemlich unselbständig Illustrationen nach Chodowieckis Zeichnungen und in seiner Art, Reproduktionsstiche nach zeitgenössischen Gemälden und wenig hervorragende Bildnisse angefertigt.

Berger und Bolt haben auch eine Reihe hübscher Stiche in Bartolozzischer Punktiermanier gearbeitet. Diese Technik hat überhaupt, besonders wegen ihrer leichten Verwendbarkeit für farbige und mehrfarbige Drucke in Deutschland damals viel Anklang gefunden. Georg Siegmund und Johann Gottlieb Facius aus Regensburg und besonders Heinrich Sintzenich aus Mannheim (1752—1812) ausser vielen anderen haben einzelne sehr ansprechende Arbeiten, Reproduktionen und Bildnisse in dieser Technik geliefert. Auch die Schabkunst und die Aquatinta wurden von vielen der genannten deutschen Stecher und Radierer gelegentlich, aber ohne grossen Erfolg in Anwendung gebracht.



Salomon Gessner. Aus den Contes moraux et nouvelles idylles. 1773.



Johann Georg Unger, nach Meil.

DER HOLZSCHNITT IN DEUTSCHLAND.

DAS regere Interesse für künstlerische Illustrierung und Ausschmückung der Bücher, das in erster Linie dem Kupferstich zugute kam, gibt auch dem Holzschnitt, der seit dem XVII. Jahrhundert als Kunst kaum mehr in Betracht kommt, wieder einen neuen Anstoss. Der Mann, der in Deutschland mit der alten Technik zuerst wieder höhere künstlerische Anforderungen zu befriedigen versucht hat, Johann Georg Unger (geb. zu Goos bei Pirna 1715, gest. zu Berlin 1788), war von Beruf Buchdrucker. Er beginnt damit, für den Bedarf der Druckereien, in denen er tätig ist, Initialen und Verzierungen in Holz zu schneiden und gelangt nach und nach, unermüdlich an der Vervollkommnung seiner Technik arbeitend, zu Leistungen von künstlerischer Sauberkeit und Rundung. Es handelt sich für ihn als Techniker zunächst wesentlich um die technische Aufgabe, da wo das Bild mit dem Typensatze abgedruckt oder in grossen Massen vervielfältigt werden soll, den Kupferstich wieder durch den billigeren und typographisch ungleich ergiebigeren Holzschnitt zu ersetzen. Er beschränkt sich deshalb auch meist darauf, Kupferstiche in Holzschnitt zu kopieren, und zwar sind es vornehmlich die Blätter des Berliner Stechers Joh. Wilh. Meil, die er sich zu Vorbildern nimmt. Etiketten für die Tabaksmanufaktur gaben ihm, seit er sich ausschliesslich der Holzschneidekunst gewidmet hatte, neben Ornamenten und kleinen Bildchen für Kalender und andere Bücher einen dürftigen Broterwerb (s. Abb.). Nur selten wagte er sich an grössere Kompositionen, wie in den fünf Genredarstellungen nach Meil, die er 1779 herausgab. Unger ist in der Ornamentik weniger fein, im Figürlichen aber viel geschickter und geschmackvoller als Papillon, mit dem er technisch manche Berührungspunkte aufweist.

Johann Georgs Sohn und Schüler Johann Friedrich Gottlieb Unger (1753—1804) arbeitet mit Eifer und Pietät an der Vervollkommnung der Technik, die er später als Lehrer an der Berliner Kunstakademie weiter zu verbreiten berufen wurde. Auch er nimmt sich hauptsächlich Kupferstiche von Meil zu Vorbildern und sucht dabei die dem Holzschnitte eigene Kernigkeit der Linie und Kraft der Töne zur Geltung zu bringen. Seine eigene Zeichenkunst, die er öfters in Bildnissen, Vignetten und Illustrationen zeigt, ist recht dürftig. Auch sein Verdienst liegt nur im Technischen, in der Sauberkeit und Sorgfalt der Ausführung und in der Abstufung der Töne vom kräftigen Vordergrunde zum matten, offenbar durch Beschaben des Holzstockes tiefer gelegten Hintergrunde. Unger der Jüngere hat auch Versuche im Farbendruck gemacht, z. B. in dem Medaillonbildnis des B. Chr. Breitkopf, das mit drei bräunlichen Tonplatten in eine grün überdruckte Umrahmung eingepasst ist.

Die beiden Unger und auch ihre unmittelbaren Nachfolger wie Joh. Chr. Friedrich und Friedrich Wilhelm Gubitz, der später Lehrer an der Akademie wurde, schneiden noch in der alten Weise mit dem Messerchen in Langholz. Der moderne Ton-Holzstich, der mit dem Stichel in Hirnholz arbeitet, und der zuerst in glänzender Weise von Unzelmann in Menzelschen Illustrationen verwendet worden ist, scheint in Deutschland erst durch die englischen Vorbilder, vor allem durch Bewicks Arbeiten, Eingang gefunden zu haben. Doch verdankt der deutsche Holzschnitt, besonders der volkstümliche Illustrationsstil, der sich an Ludwig Richters Meisterwerken entwickelte, dem Beispiel der Unger ohne Zweifel wertvolle technische Anregungen. Sie sind jedenfalls die ersten, die die alte Kunst durch ihre hingebende Begeisterung wieder zu Ehren gebracht haben.



DER KUPFERSTICH IN ENGLAND.

BIS in das XVIII. Jahrhundert lebt die englische Kunst fast ausschliesslich von fremden Anlehen. Im XVI. Jahrhundert geht von Hans Holbein das Licht aus, das aber in dem künstlerischen Dunkel Englands nur einen schwachen Widerschein erweckt. Dann haben die beiden Hogenbergh, Crispin de Passe und besonders Wenzel Hollar hier glänzende Erfolge errungen. Die stärkste künstlerische Anregung verdankt man aber Antonis van Dyck, dessen Kunst das Stilgefühl der Engländer für lange Zeit bestimmend beeinflusst. Passes Nachahmer Renold Elstracke, Francis Delaram, William Rogers, John Payne (geb. um 1607) bringen nur dürftige Leistungen hervor. Als Hollarschüler lernen wir Francis Barlow und C. T. Dudley in den Illustrationen zu Äsops Fabeln (1666), die sie gemeinschaftlich mit ihrem Meister radiert haben, kennen. William Faithorne (1616—91) strebt durch das Studium der Rubensstecher, aber nur mit geringem Erfolge, nach höheren Zielen. Robert Gaywood (geb. um 1630) ahmt Hollar und Van Dyck nach. David Loggan aus Danzig (gestorben 1693), der in England eine lebhafte Tätigkeit als Porträtstecher nach dem Leben entfaltet, und sein Schüler Robert White (1645—1704) schliessen sich mehr dem Stil Edelincks an. Ebensowenig wie sie bringt es der gleichstrebende George Vertue (London 1684—1756) zu einer hervorragenderen Stellung im Kunstgetriebe.

Erst im XVIII. Jahrhundert gewinnt die englische Kunst, vor allem die Malerei, eigene, schöpferische Kraft und Selbständigkeit des Stils und der Technik. Nun aber wird das Gebiet der graphischen Kunst so vollständig von der Schabkunst und dann von der Punktiermanier, dem stipple work, beherrscht, dass für den eigentlichen Kupferstich nur wenig Kraft und Interesse übrig bleibt. Die ausserordentlich hohen Anforderungen, die die Schabkunst, besonders in ihrer glänzenden Entwickelung in England, an die technische Fertigkeit des Künstlers stellt, trägt wesentlich dazu bei, ihre Arbeit auf die Reproduktion von Gemälden zu beschränken. Die Vorliebe des englischen Publikums für geschabte und punktierte Reproduktionen ihrer malerischen Lieblinge zwingt auch die Linienstecher sich diesen Wünschen anzubequemen.

Wenn auch der Kupferstich in England hinter der Schabkunst und der

Punktiermanier zurückstehen muss, so hat er doch im XVIII. Jahrhundert einige Meister des Grabstichels aufzuweisen, die mit den glänzendsten Vertretern der französischen Technik, die ihre Lehrer und Vorbilder gewesen sind, in Wettstreit treten können. Sir Robert Strange (1721—1792) verdankt seine Ausbildung als Stecher Philippe Le Bas in Paris. In der Art dieses Meisters hat er Wouwermans Rückkehr vom Markte gestochen. In England, wohin er im Jahre 1751 zurückkehrte, widmete er sich hauptsächlich der Wiedergabe von Gemälden italienischer Meister, Raffaels, Tizians, Correggios, Parmigianinos, Guercinos, Domenichinos, Dolces und besonders Guido Renis. Auch nach Van Dyck hat Strange einige vorzügliche Blätter gestochen, z. B. das grosse Bildnis Karls I. mit dem Herzog von Hamilton. In diesen Arbeiten nähert er sich mehr der linearen Strenge Willes. Auch im Lichte sucht er dem Fleische durch zarte Arbeit mit feinen, kurzen Strichen und Punkten einen weichen, farbigen Ton zu geben, um die Glätte der Linien durch die Weichheit der Flächenverbindung zu mildern und sich dem malerischen Eindruck zu nähern. Die Gewänder und die Hintergründe behandelt er freier und kontrastreicher mit vielen Glanzlichtern und starkem Wechsel der Strichlagen.

Luke Sullivan (1705—1771), der vorzügliche Stecher nach Claude Lorrain, Francis Vivarès (1709?—1782) und William Woollett (1735 bis 1785) sind vornehmlich als Landschaftsstecher geschätzt. In seinen englischen Parkansichten und Landschaftsbildern nach Hannan, Stubbs (Shooting), Wright (Fishery), Wilson (Niobe) und besonders charakteristisch in der „Solitude“ nach R. Wilson hat Woollett, der bedeutendste der drei gleichstrebenden Künstler, eine eigenartige englische Auffassung der Naturdarstellung zur Geltung gebracht. Die freie, malerisch leichte Strichführung, die in geschicktester Weise Ätzung mit Grabstichelarbeit verbindet, gibt den Formen eine gewisse Schärfe und Härte, der Atmosphäre eine kühle, oft etwas nüchterne Stimmung. Die Gewänder seiner Figuren behandelt er in der Art der Watteaustecher mit farbig schillernden Lichtern, aber in viel kälteren, härteren Tönen. Woollett hat auch Claude Lorrain etwas anglisiert und eine Reihe von Schweizer Ansichten gestochen. Seine berühmtesten, aber nicht seine besten Werke sind der „Tod des Generals Wolfe“ und die „Schlacht von La Hogue“ nach Benjamin West, denen es etwas an Einheitlichkeit der technischen Ausführung fehlt.

Den Höhepunkt der englischen Kupferstechkunst bezeichnet William Sharp (London 1746—1824), der seine Studien bei Benjamin West und bei

Bartolozzi gemacht hat, der aber doch mit Recht als ein Schüler der Kunst Stranges und Wooletts und als der Vollender ihrer Bestrebungen angesehen wird. Natürlich hat auch er von der Technik der Franzosen sich viel angeeignet. Man könnte ihn wohl Bervic an die Seite stellen. Auch bei ihm ist der Gegensatz zwischen der glänzenden, regelmässig linearen Grabstichelarbeit des Fleisches und der Gewänder zu der freien Behandlung des in kräftiger Radierung ausgeführten Bodens und der Hintergründe auffallend. In seinen Stichen nach italienischen Meistern, z. B. in der h. Cäcilie nach Domenichino und in den vier Kirchenvätern nach Reni ist seine Stechweise von ganz linearer Glätte und Kälte. Die ganze Meisterschaft seiner Technik zeigt er in den Stichen nach Gemälden englischer Künstler, vor allem in seinen vorzüglichen Bildnissen. Die grossen, vielfigurigen historischen Darstellungen sind die einzigen Gegenstände der monumentalen Kunst, die die Schabkunst dem Linienstich und der Radierung ganz überlassen musste.

Sharp hat seine Lorbeeren deshalb auch vornehmlich auf diesem Gebiete gesucht und gefunden. Die Belagerung von Gibraltar nach Trumbull, Alfred der Grosse, die Landung Karls II. in Dower nach B. West und andere historische Darstellungen von malerischer Wirkung haben wohl mehr zu seiner Berühmtheit beigetragen als seine künstlerisch vorzüglicheren Bildnisse, die mit den geschabten und punktierten Arbeiten einen harten Kampf um die Gunst des Publikums zu bestehen hatten. In den Bildnissen des Dr. Hunter und des Boulton nach Reynolds, des Robert Dundes nach Raeburn, des John Hyde nach Home, des Sir William Curtis nach Lawrence und anderen mehr hat Sharp vor allem die ganze Lebendigkeit des Ausdrucks und der Bewegungen zu bewahren gewusst, dann aber auch die malerische Haltung der Originale. Wenige Meister des Grabstichels haben das lineare System der Schraffierungen mit gleicher Freiheit und Beweglichkeit zur unmittelbaren Wiedergabe malerischer Formen zu verwenden verstanden. Die strengen Linienstecher machten ihm den Vorwurf, dass er sklavisch den Pinselstrichen des Malers folgte. In der Tat setzt er oft, besonders in der Gewandung, die Töne fleckenhaft nebeneinander wie Pinselstriche. Durch Zwischenlagen feiner Taillen erzielt er Effekte, die an die Rubensstecher erinnern und die Formen ausserordentlich fein detaillieren und farbig beleben. Über diese feinen Licht- und Schattentöne geht er dann mit breiten, wellenförmigen Taillen hinweg und sucht alles wieder zu einem einheitlichen Tone zusammen zu schliessen. Unter den grossen Linienstechern ist Sharp einer der vorzüglichsten und ein Meister von interessanter Eigenart.

Ausser anderen, weniger bedeutenden Künstlern wie Abraham Raimbach, (1766—1843) und Francis Engleheart (1775—1849), die besonders Genrebilder nach Wilkie stechen, sind als Kupferstecher auch noch einige Meister der Schabkunst und des stipple work zu nennen, wie Richard Earlom, der in der Art Wagners gestochen hat, William Wynne Ryland (1732—1783). der Schüler François Ravenets, und John Keyse Sherwin (1746—1792) Eine bedeutende Stellung im Betriebe des englischen Kupferstiches hat John Boydell (1719—1804) eingenommen, der, selber ein nicht mittelmässiger Künstler, den Kupferstichverlag in England zuerst in grossem Stil und mit grossem Erfolg betrieb und als sachkundiger und geschickter Auftraggeber auf die Produktion einen grossen Einfluss gewann.

Im Dienste der Malerei, ausschliesslich als reproduzierende Kunst ist der Kupferstich in England zu reicherer Blüte gediehen; er bleibt in Abhängigkeit von der monumentalen Kunst und teilt ihre Schicksale. Die Malerradierung, die Kunst der Intimität, die nur für sich und für wenige Eingeweihte schafft, konnte sich hier, wo alles mehr als sonst irgendwo für das grosse Publikum und für den indifferenten Kreis der Reichen, auf den Erfolg hin arbeitet, nicht entwickeln. Sie hat im XVIII. Jahrhundert als einzigen bedeutenden Vertreter nur William Hogarth (London 1697—1764) aufzuweisen. Streng genommen dürfte auch Hogarth nicht zu den Maler-Radierern gerechnet werden, da er fast immer nach seinen ausgeführten Gemälden gearbeitet hat, also in Wirklichkeit nur sein eigener Stecher gewesen ist. Zudem sind wohl auch unter den von ihm bezeichneten und herausgegebenen Stichen viele nur zum Teil oder gar nicht von ihm eigenhändig ausgeführt worden. Die künstlerische Form tritt in seinen Stichen dem Inhalte gegenüber sehr in den Hintergrund. Man ist so weit gegangen, Hogarth überhaupt nicht als Künstler anzuerkennen zu wollen, sondern nur als einen Satiriker und Moralisten, der sich zufällig zum Ausdrucke seiner Gedanken statt des Wortes des Bildes bedient hat. Hogarth zeigt jedoch in seinen Gemälden, besonders in seinen Bildnissen hervorragende künstlerische und malerische Begabung und auch als Zeichner eine ungewöhnliche Kraft der Charakteristik. Seine Berühmtheit verdankt er wesentlich seinen Radierungen, die aber nicht durch künstlerische Vorzüge, sondern lediglich durch den gegenständlichen Inhalt Interesse erregten. Historische Bilder grossen Stils sind ihm durchgehends vollkommen misslungen.

Hogarth ist der Schöpfer einer Art von satirisch-moralisierender Sitten-

schilderung, die man eigentlich kaum als Kunst betrachten darf, weil jede Spur von Mitgefühl mit den Unglücklichen, jedes Miterleben, daher auch jeder Humor und jede Poesie der Auffassung fehlen. Ein krasser Gegensatz gegen die liebenswürdigen, gefühlvollen Sittenbilder der Franzosen! Die tendenziöse Häufung von Motiven, von Anspielungen in jedem Beiwerk und Anzüglichkeiten auf bestimmte Personen machen die meisten Kompositionen Hogarths zu unkünstlerischen, geradezu abstossend wirkenden Karikaturen. Mit widerwärtig aufdringlicher Deutlichkeit, in einem brutalen Moralpredigertone werden die Laster und die Torheiten der Menschen in ihren rohesten Formen geschildert und ihre Folgen breit ausgemalt. Oft genügt ihm das einzelne Bild mit all seinem Wust von Anspielungen noch nicht, er entwickelt den Gegenstand in novellistischen Folgen von Bildern, die mit ihren Unterschriften der Phantasie des Betrachtenden auch nichts mehr zu tun übrig lassen. Die Blätter gefielen aber ausserordentlich, weil es viel zu schauen und zu beklatschen gab, dem Rohen viel zu lachen und dem Moralisten Stoff zu erbaulichen Betrachtungen. Es ist merkwürdig, dass man an diesen mehr als deutlichen Darstellungen noch so unendlich viel zu erklären gefunden hat.

Die unverhüllte Tendenz, der man selbst die edle und ideale Absicht bestreiten möchte, vernichtet jede künstlerische Wirkung der Darstellungen als Ganzes. Das Einzelne ist aber oft mit sicherem Blick dem Leben abgesehen, mit grosser Kraft und Geschicklichkeit der Formgestaltung und mit viel beissendem Witz dargestellt. Technisch sind Hogarths Stiche wenig anziehend. Sie sind meist grob und flüchtig radiert und mit dem Grabstichel hart überarbeitet, zum Teil mehr skizzenhaft als Zeichnungen behandelt, zum Teil mehr bildmässig nach französischer Art durchgeführt, in beiden Fällen ohne zeichnerische oder malerische Reize. Der „Schönheitslinie“, seiner fixen Idee, die er in seiner „Analysis of beauty“ zur Freude aller Pedanten entwickelt hat, ist die Hand des Künstlers, in diesen Stichen wenigstens, nicht gefolgt. Seine Theorien wie seine Werke zeigen Hogarth als einen Menschen von scharfen Sinnen und von grossem Geschick, dem aber jede künstlerische Stimmung fremd ist.

Hogarths Stiche werden durch ihre Titel genugsam charakterisiert. Zu seinen frühesten Arbeiten gehören „Maskerade und Oper“ (1724), die Bilder zu Butlers „Hudibras“ (1726) und andere Buchillustrationen. Den ersten grossen Erfolg brachte ihm die an Bezüglichkeiten reiche Folge „Lebenslauf einer Dirne“ (1732), der 1735 der „Lebenslauf eines Wüstlings“ folgte. Aus der-

selben Zeit stammen die „moderne Mitternachts-Unterhaltung", der „Jahrmarkt von Southwark", „die Hinrichtung der Sarah Malcolm" (1733), „Vorher und



William Hogarth. Die lachenden Zuhörer.

Nachher" (1736), die „Vier Tageszeiten" (1738) und eine Reihe satirischer Darstellungen von aktuellem Interesse. Von seinen späteren Kompositionen hat

Hogarth nur einzelne, wie die Folge „Fleiss und Trägheit", die auf- und absteigenden Lebensläufe zweier Lehrlinge (1747) und eine der vier Darstellungen der „Wahlkampagne" (1755—1758) selber gestochen, die meisten Blätter liess er von anderen Stechern auf seine Rechnung ausführen, so z. B. die „Vier Stufen der Grausamkeit", die „Bierstrasse" und den „Schnapsweg", die der Temperenzbewegung dienen sollten, und andere mehr. Besonders witzig und harmloser sind einige kleinere, eigenhändig mit grösserer Sorgfalt ausgeführte Radierungen auf den Subskriptions-Billetts für die grossen Kupferstichfolgen, wie z. B. die „Lachenden Zuhörer" (s. Abb.) auf der Abonnementsquittung für den „Lebenslauf des Wüstlings".

Hogarths Kompositionen wurden in seinem Auftrage, oft auch gegen seinen Willen und besonders eifrig nach seinem Tode von zahlreichen englischen und ausländischen Stechern vervielfältigt. Ausser einigen französischen Stechern wie Scotin, Baron und Ravenet, die einzelne Bilder nach der „Mariage à la mode" und anderes ausgeführt haben, sind der schon erwähnte Schüler Hogarths Luke Sullivan, der unter anderem den „Marsch der Garde nach Schottland" gestochen hat, William Woollett, Mac Ardell, Dickinson und Bartolozzi hervorzuheben. Obwohl Hogarth nicht eigentlich Schule gemacht hat, so ist doch das Beispiel seiner herben, rücksichtslosen Satire nicht ohne Einfluss auf die englische Karikatur geblieben. Die geistvolleren seiner Nachfolger haben allerdings glücklicherweise mehr Humor besessen und es vorgezogen, eher lächerlich als abschreckend zu wirken.

Von den übrigen englischen Maler-Radierern des XVIII. Jahrhunderts bringen es nur wenige über den Dilettantismus, der hier üppig blüht, hinaus. Thomas Stothard (1755—1834) hat nur seine acht Zeichnungen für den von der Stadt London dem Herzog von Wellington gewidmeten Schild radiert. Benjamin Wilson (1750—1788) hat eine Reihe von Porträtradierungen ausgeführt, der Visionär William Blake (1757—1827) hat zu eigenen und fremden Dichtungen phantastische Illustrationen geliefert. Als Rembrandt-Enthusiasten und -Nachahmer haben sich Thomas Worlidge und Captain William Baillie (1720—1810), der die Platten des grossen Meisters retuschiert und seine Zeichnungen in verschiedenen Techniken reproduziert hat, ohne grosse Talente oder Verdienste eine gewisse Berühmtheit erworben.



Thomas Bewick. Aus den British Birds.

DER HOLZSCHNITT IN ENGLAND.

UNGEFÄHR gleichzeitig in Frankreich, in Deutschland und in England tritt der Holzschnitt nach langem vollständigem Verfalle wieder in den künstlerischen Wettlauf ein. Die Vorteile, die er im Typendruck und für Massenvervielfältigung gewährte, waren zu gross und augenfällig, als dass man lange auf seine Hilfe hätte verzichten zu können. In Frankreich knüpft Papillon an die alte Tradition unmittelbar an, in Deutschland sucht Unger den Holzschnitt durch die Nachahmung von Kupferstichen den höheren künstlerischen Ansprüchen anzupassen. Beide bleiben bei der alten Schnittechnik und bei reiner Linienarbeit stehen. Nur in England schlägt der Holzschnitt technisch und künstlerisch ganz neue Bahnen ein.

Das Verdienst dieser Umgestaltung der Technik, die für die Folge bedeutungsvoll geworden ist, gebührt Thomas Bewick (geb. in Cherriburn 1753, gest. 1828). Auch er muss, wie Unger, mit dem Kupferstich in Wettstreit treten, aber er begnügt sich nicht mit dem Liniennachschnitt, sondern sucht den Kupferstich mit seinen eigenen Mitteln zu übertreffen. Er verlässt die alte Schnittechnik mit dem Messer in Langholz und geht zum Holzstich, zur Arbeit mit dem Grabstichel in hartes Hirnholz über. Statt die Linien der Zeichnung mit dem Messer zu umschneiden und dann das überflüssige Holz zu entfernen, hebt er die Linien und Flächen, die beim Drucke weiss bleiben sollen, mit dem Stichel aus. Ähnlich wie beim Schrotschnitt und Weissschnitt

erarbeitet er die Formen mit weissen Linien aus dem dunklen Grunde. Seine Technik ist also sozusagen umgekehrter Kupferstich. Hierdurch wird nicht nur die technische Arbeit wesentlich erleichtert, sondern auch eine ganz neue Art der Tonbildung durch die schwarzen, nur durch weisse Linien gegliederten und modellierten Flächen erreicht. Statt der Linien werden Schattentöne das formbildende Element dieser Technik, die man deshalb auch ganz richtig Tonstich genannt hat, und die mit dem alten linearen Holzschnitt kaum mehr als das Material und die Drucktechnik gemein hat.

Die Holzstichtechnik ist schon vor Bewick bekannt gewesen, aber er ist der erste, der sie systematisch und mit Meisterschaft zu bis dahin unbekannten malerischen Wirkungen zu verwenden weiss. Überhaupt war der Holzschnitt selbst in England keineswegs so vollständig ausser Übung gekommen wie Bewick, der sich als der Wiederhersteller der verlorenen Kunst fühlte, glauben machen wollte. An zahlreichen, allerdings recht dürftigen Arbeiten besonders für den Buchschmuck hat es nicht gefehlt. So wurden z. B. Hogarths „Stufen der Grausamkeit“ für die Agitation gegen Tierquälerei 1750 von J. Bell in Holz geschnitten. Auch eine Reihe interessanter und nicht unbedeutender Blätter ist in Farbenholzschnitt von englischen Künstlern ausgeführt worden. Edward oder Elisha Kirkall, dem wohl auch manche der Illustrationen in englischen Büchern der ersten Jahrzehnte des XVIII. Jahrhunderts zuzuschreiben sind, hat 1722—1724 zwölf Clair-obscurs nach italienischen Meisterzeichnungen herausgegeben, in denen die Holzschnittonplatte mit ausgesparten Lichtern in der Art Bloemaerts und Le Sueurs auf eine Kupferstichplatte aufgedruckt ist. Ähnliche Arbeiten kennen wir von Arthur Pond. John Baptist Jacksons grosse Clair-obscurholzschnitte nach venezianischen Gemälden (1742) sind schon erwähnt worden (S. 311). Jackson hat über den Farbholzschnitt und über seine Verwendung für Papiertapeten eine Schrift herausgegeben. In seiner Art hat auch John Skippe eine Reihe von Zeichnungen italienischer Meister in Clair-obscurholzschnitt nachgebildet (1781).

Alle diese Versuche sind aber ohne Bedeutung geblieben und durchaus retrospektiven Charakters. Man wird Bewick wohl glauben dürfen, dass er ganz unabhängig von ihnen vorgegangen sei und sich seine Technik ganz selbständig ausgebildet habe. Als er bei dem Metallgraveur und Kupferstecher Beilby in Newcastle seine Lehrzeit durchmachte, wurde er durch gelegentliche Aufträge auf den Holzschnitt geführt, dessen Technik er sich ganz autodidaktisch

aneignete. Schon 1775 erhielt er von einer kunstfördernden Gesellschaft eine Prämie für einen Holzschnitt, der 1779 unter seinen Illustrationen zu Gays Fabeln erschien. 1784 gab er eine neue Folge von Fabelillustrationen heraus und 1789 eines seiner Meisterwerke, den „Chillingham Bull". Seit 1785 beschäftigte ihn die Arbeit an seinen Hauptwerken, den Bildern zur „General history of quadrupeds", die 1790 in erster Auflage erschien, und zu der „History of british birds", von der 1797 der erste, 1804 der zweite Band herausgegeben wurde (s. Abb.). Liebe und Verständnis für die Natur führte ihn auf dieses grosse Unternehmen, das seine langjährige Arbeit mit grossem Erfolge belohnte. Den Text zu beiden Werken schrieb sein früherer Lehrer und späterer Genosse Beilby unter seiner Mitwirkung. Das Werk seiner Liebe und seiner Musse ist sein Lebenswerk geworden.

Bewick ist nicht nur Techniker, er ist auch Künstler, mit allen seinen Vorzügen und Schwächen ein echt englischer Künstler. So stark bei ihm das gegenständliche und wissenschaftlich-praktische Interesse, oft auch die moralisierende Tendenz mitspricht, er ist überall selbständiger und scharfsichtiger Beobachter der Natur, ein feinsinniger, oft humorvoller Schilderer des heimatlichen Bodens und seiner Bewohner. Bewick hat fast durchgehends nach eigenen Zeichnungen nach der Natur gearbeitet. Die kleinen Genrebildchen am Schlusse der Abschnitte sind nicht weniger fein gezeichnet und farbenreich gestochen als die grossen Illustrationen und die Tierbilder. Bewicks Talent hätte für grosse Kompositionen wohl nicht ausgereicht, wie er auch im Ornament schwach ist, aber in diesen zierlichen Bildchen ist er Meister. Gern stellt er hier die beschriebenen Tiere in ihrer Umgebung, ihre Gewohnheiten und ihre Verwendung dar, oft aber auch gefällt er sich in freien, humorvollen Genredarstellungen und mutwilligen kleinen Scherzen (s. Abb. S. VIII und 566). Auch in den Darstellungen der Tiere bilden die Hintergründe von Landschaft und Baumwerk, die ihren Aufenthalt charakterisieren sollen, einen Hauptreiz der Holzstiche. Die Tiere selber sind höchst lebendig und charakteristisch und machen den Eindruck der exaktesten Naturtreue bis in die feinsten Einzelheiten. Besonders die Vögel sind Meisterwerke der Auffassung und der präzisesten Zeichnung.

Dem Charakter der Stichtechnik gemäss herrscht in der Führung der weich gebogenen Linien die Längsrichtung vor. Gekreuzte schwarze Linien finden sich fast niemals, dagegen sind die Schatten oft durch gekreuzte feine weisse Striche aufgehellt. Durch die gleichlaufenden modellierenden Linien erreicht

Bewick, besonders vorzüglich in der Wiedergabe des Gefieders der Vögel, eine Weichheit und Fülle der Töne und der Übergänge vom glänzend leuchtenden Schwarz zum Weiss, wie sie der Kupferstich mit seinen immer scharfgeränderten Linien kaum hervorzubringen imstande ist. Die feinen, detaillierenden weissen Linien in den dunklen Formen z. B. des Bodens lassen das Schwarz in der grössten Intensität hervortreten ähnlich wie in den Stichen Bervics oder Sharps. Die zarten Schattentöne hat Bewick oft durch Beschaben der Platte an den betreffenden Stellen (Tieferlegen s. Einl.), vor allem aber durch die feinste Abstufung der Stärke und der Abstände der Linien erzielt. Erstaunlich ist die Weichheit der Übergänge und die Mannigfaltigkeit der Farbentöne und der Formbildungen, die er mit dem Stichel zu erreichen verstanden hat.

In den Schlussstücken der „britischen Vögel“ und mehr noch in den späteren Werken, wie in den Fabeln Äsops von 1818 und anderen, hat Bewick einen grossen Teil der Arbeit seinen Schülern überlassen, zu denen er ausser seinem Bruder John und seinem Sohne eine Reihe vortrefflicher Künstler zählen konnte. Robert Johnson ist von ihm vornehmlich als Zeichner beschäftigt worden, als Holzstecher sind Luke Chennell (geb. 1781), William Temple, William Harvey, Charlton Nesbit (geb. 1775), Robert Allen Branston (geb. 1778) und John Thompson seine vorzüglichsten Schüler und Helfer gewesen. Sie bilden seine Technik weiter, und zwar suchen sie, oft mit nur zu grossem Erfolge, den Eindruck des Stahlstiches, der damals in England beliebt wurde, in ihren Holzstichen hervorzubringen. Ihre Bestrebungen führen dann unmittelbar zu dem ganz frei malerischen Tonstich, der in der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts seine technischen Triumphe feiert und allgemein, in Europa wie in Amerika, herrschend wird.



DER KUPFERSTICH IN SPANIEN.



VF die Entwickelung der graphischen Künste in Spanien ist die hohe Blüte der Malerei im XVII. Jahrhundert ohne jeden Einfluss geblieben. Das zeigt, wie wenig tiefgreifend und volkstümlich die künstlerische Bewegung hier gewesen ist. Keiner der grossen Maler hat die Graphik seines Interesses gewürdigt, denn alle Zuschreibungen einzelner Stiche an Meister wie Velazquez, Murillo und Coello sind willkürlich und unbegründet. Aber auch was Künstler zweiten und dritten Ranges, wie Vincenzo Carducho, Pedro Angelo, Matthias Arteaga, Josè Garcia Hidalgos, Juan Bautista Catenaro und andere mehr, im XVII. Jahrhundert an Radierungen ausgeführt haben, erhebt sich nicht über mittelmässige Nachahmung italienischer Vorbilder. Die besseren Arbeiten rühren durchgehends von fremden, besonders niederländischen Stechern her. Am besten zeigt die Dürftigkeit und Roheit der Buchausstattung, wie gering die künstlerischen Bedürfnisse weiterer Kreise in Spanien damals waren. Auch im XVIII. Jahrhundert bringt die Nachahmung der französischen Meisterwerke keinen Aufschwung, wohl aber eine regere Tätigkeit in der Grabstichelkunst. Manuel Salvator Carmona (1730—1807) kann mit seiner geringen Fertigkeit, die er sich in Paris bei Dupuis angeeignet hatte, in Madrid den ersten Platz behaupten und eine Schule gründen. Seine Bildnisse Bouchers und des Hyacinthe Collin, die er 1761 für die Aufnahme in die Akademie ausführte, sind recht ansehnliche Leistungen, die meisten seiner übrigen Arbeiten sind aber wesentlich schwächer. Unter Carmonas Schülern sind Blas Ametllér, Francisco Muntaner, Fernando Selma, Bartolomé Vasquez zu nennen. Pasqual Pedro Molés ist ebenfalls Schüler Dupuis' (s. die Initiale auf dieser Seite). Französischen Vorbildern folgen auch die anderen spanischen Stecher wie Tomas Lopez Enguidanos, Luis Fernandez Noseret, Juan Bernabé Palomino, Manuel Esquivel de Sotomayor und Rafael Esteve. Alle diese durchgehends mittelmässigen Stecher beschäftigen sich hauptsächlich mit der Reproduktion der Meisterwerke Murillos, Velazquez' und anderer spanischer und fremder Maler. Juan Barcelon und Nicolo Barsanti halten sich in der

Wiedergabe der Fresken Luca Giordanos noch an die alte französische Radiertechnik Dorignys und seiner Schule, José de Castillo scheint dagegen in seinen Radierungen nach Luca Giordano schon von Tiepolo beeinflusst zu sein, der neben Raphael Mengs damals in Spanien einen grossen Einfluss ausübte. Tiepolos Technik nimmt sich auch Ramon Bayeu y Subias (1746—1793), der beste dieser spanischen Radierer in seinen Arbeiten nach Guercino, Ribera und nach Francisco Bayeu und mehr noch in seinen Radierungen nach eigener Erfindung zum Muster.

Die gesamte Produktion der graphischen Künste in Spanien hätte hier sehr wohl mit Stillschweigen übergangen werden können, wenn sich nicht aus dieser Schar gleichgültiger Gestalten eine künstlerische Erscheinung von feurigem Temperament und von fascinierender Originalität abhöbe. Die gesamte spanische Künstlerschaft dieser Zeit bildet kaum mehr als einen trüben Hintergrund für die markante und kraftvolle Persönlichkeit Goyas, der ihrer akademischen Weisheit kaum etwas schuldet. Francisco Goya y Lucientes (geb. 1746 in Fuendetodos) knüpft über ein Jahrhundert künstlerischer Leere an Velazquez und an Rembrandt an, von seinen Zeitgenossen haben nur Tiepolo und die französischen Sittenschilderer, vor allem Watteau, einen gewissen Einfluss auf ihn ausgeübt.

Goyas Kunst ist nicht der Abschluss einer älteren Entwickelung, in ihrer Umgebung erscheint sie wie ein Phänomen; sie weist in die Zukunft und enthält in der Auffassung und in der Behandlung von Licht und Farbe bedeutungsvolle Ansätze für die malerische Richtung des späteren XIX. Jahrhunderts. Ganz modern ist sein scharfer kritischer Wirklichkeitssinn in der Schilderung des Lebens und der Sitten seiner Heimat, seine leidenschaftliche Parteinahme in der Darstellung der Ereignisse bewegter Zeiten, die soziale Tendenz, die sich in vielen seiner Werke ausspricht. Modern ist er auch darin, dass er allgemeine, allegorische Gedanken nicht durch die konventionellen symbolischen Gestalten ausdrückt, sondern durch paradigmatisch zugespitzte Vorgänge aus dem gewöhnlichen Leben. Einen stark persönlichen Charakter empfängt seine Kunst durch die grausig wilde Phantastik seiner kühnen Vorstellungen, durch die gewaltsame Rücksichtslosigkeit, mit der er alle Scheusslichkeiten des menschlichen Treibens in das grelle Tageslicht stellt und das Schändliche und Törichte mit herbster Satire geisselt.

Goyas Schöpfungen sind sehr ungleich an künstlerischem Werte, viel



Francisco Goya „Volaverunt“. Aus den Caprichos.

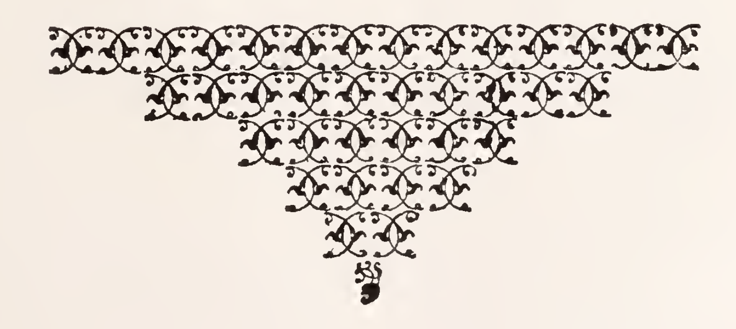
Erdiges, die Spuren persönlichen Ehrgeizes und niedriger Begierden haften ihnen an, ihrem schneidenden Realismus scheint warmes Gefühl und Idealität zu fehlen. In ihren freien Äusserungen ist die Kunst dieses Rousseau ein Protest gegen Konvention und Klassizismus, ein gewaltiges Drängen nach Wahrheit und Licht.

Klarer und stärker als in seinen Gemälden treten Goyas Ideen und Tendenzen in seinen Radierungen hervor, die er fast mehr für sich und seine Freunde ausgeführt zu haben scheint als für das grosse Publikum, dem er sie nur mit diplomatischem Geschick und mit manchem geistigen Vorbehalt mitteilen konnte, zum Teil sogar ganz vorenthalten musste. Die Technik der Radierung hat Goya ohne Zweifel dem damals in Madrid tätigen Giovan Battista Tiepolo abgesehen. Er bildet dessen System der freien Parallelschraffierung aber eigenartig zu stark farbigen, fleckenhaft tonigen Kontrasten aus, die er durch die Verbindung mit der Aquatinta zu ganz bildmässigen Helldunkel-Effekten von unheimlichem Eindruck steigert.

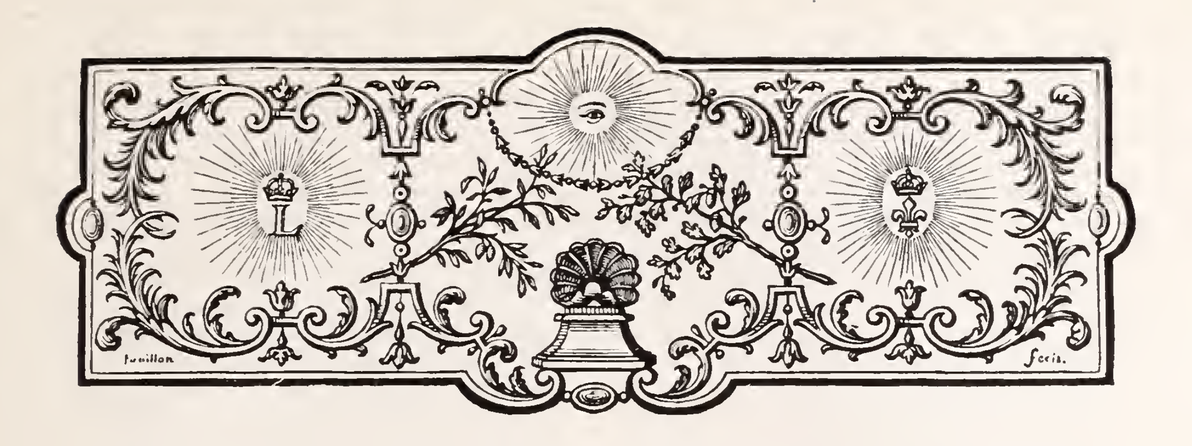
Goyas früheste Radierungen sind einige leichte Skizzen in der Art Tiepolos und eine Reihe freier Reproduktionen von Gemälden seines grossen Vorbildes Velazquez (1778). Sein erstes Werk von bedeutender Eigenart sind die „Caprichos", an denen er seit 1794 arbeitet (s. Abb.). Die ganze Folge von 80 Blättern ist erst 1803 veröffentlicht worden; vorher sind, wie es scheint, nur einzelne Probedrucke in Umlauf gekommen. Die gegenständliche Bedeutung der „Caprichos" (Einfälle) ist schwer zu charakterisieren. Man hat zahlreiche politische und persönliche Anspielungen aus den Bildern herausgelesen, und in der Tat wäre es schwer gewesen, über das weltliche und geistliche Regime im damaligen Spanien keine Satire zu schreiben. Viel Unerklärliches in den Darstellungen und in den Unterschriften lässt wohl auf Hintergedanken schliessen. Man spürt zu deutlich den scharfen Luftzug der französischen Revolution. Wenn aber Goya auch wirklich nur im allgemeinen Unsitten, Bosheit und Torheit an den Pranger zu stellen beabsichtigt hätte und nur seinen Phantasien gefolgt wäre, es hätten sich doch genug einzelne Personen getroffen fühlen müssen. Er selber entschuldigt alle Sarkasmen und Ungeheuerlichkeiten mit dem vieldeutigen Motto: „der Schlaf der Vernunft erzeugt Ungeheuer" und sucht in eigenen Erklärungen diesen unerhört scharfen Angriffen auf staatliche und religiöse Einrichtungen eine allgemeine, harmlose Bedeutung unterzulegen. Als Hofmaler und Akademieprofessor wird er seine guten Gründe dazu gehabt haben.

Goya verbindet hier die Radierung mit der Aquatinta, die er aber durchaus eigenartig behandelt. Er benutzt sie nicht wie die Franzosen, von denen er sie gelernt hat, zur Nachahmung zarter, lichter Gouachetöne, sondern im Sinne Rembrandtscher Helldunkeltechnik, um für die grell beleuchteten Gestalten dunkle, magisch wirkende Hintergründe und Schatten zu gewinnen. Wie in seinen Gemälden geht er aber auch in den Radierungen weniger auf plastische und räumliche Wirkungen aus als auf impressionistische Wiedergabe des flächenhaften Bildes, das der erste Eindruck auf die Netzhaut zeichnet. Seine Gestalten sind von packender Naturwahrheit, aber die Formen ganz unbestimmt, durch Flecken und Farbkontraste angedeutet.

Ähnlichen Charakters wie die „Caprichos" sind die sogenannten „Proverbios" oder „Sueños", eine Reihe von 18 Einfällen, die erst nach Goyas Tode herausgegeben worden sind. Daneben entstanden einige Einzelblätter, in denen die Qualen der Gefangenen der Inquisition ergreifend geschildert sind, und anderes mehr. Die blutigen Kämpfe und Aufstände gegen die französische Invasion unter Napoleon spiegeln sich in den „Desastres de la guerra". Auch diese Folge von 80 Blättern, in denen die patriotische und menschliche Teilnahme mit tragischer Kraft ihre Stimme erhebt, ist erst später in die Öffentlichkeit gelangt. Goyas letztes Werk der Radierung scheint die „Tauromaquia" gewesen zu sein, die in 33 Bildern die historische Entwicklung der Kunst des Stierkampfes darstellt. Goya ist auch einer der ersten bedeutenden Künstler gewesen, die sich in der Lithographie versucht haben. Nach der Rückkehr der Bourbonen auf den spanischen Thron ist Goya, um sich dem Wüten der Reaktion zu entziehen, freiwillig ins Exil nach Bordeaux gegangen, wo er 1828 gestorben ist.







VERZEICHNIS EINER REIHE DER WICHTIGSTEN SCHRIFTEN ÜBER DEN BILDDRUCK.

Abbildungswerke.

Hirth, Georg, Kulturgesch. Bilderbuch. Mchn. (1882.) 5 Bde. Formenschatz. Mchn. 1877 ff.

Amand-Durand, Heliogravuren nach Kupferstichen und Radierungen. Paris.

Internat. chalkograph. Gesellschaft 1886 ff.

Graphische Gesellschaft. Berlin 1906 ff.

Prints in the British Museum. London 1884 ff.

Das Kupferstichkabinet. Berlin 1897 ff.

Kupferstiche u. Holzschnitte alter Meister. Berlin 1899. 10 Bde.

Weigel, R., Holzschn. berühmter Meister. Lpz. 1851—54.

Butsch, Bücherornamentik d. Renaiss. Lpz. 1878 u. 1881. 2 Bde.

Hirth-Muther, Meisterholzschnitte aus vier Jahrh. München 1889—93.

Über die Technik des Bilddruckes.

Lostalot, Les procédés de la grav. P. 83.

Waldow, A., Ill. Encycl. d. graph. Künste Lpz. 1884.

Villon, Nouveau manuel compl. du graveur. P. 1894.

Köhler, Old and modern methods of engraving. Boston 1894.

Singer & Strang, Etching, engraving and other methods of printing pictures. Lond. 1897.

Ziegler, D., Techn. d. Tiefdruck. Halle 1901.

Köhler, S. R., Etching, its techn. processes. N.-Y. u. Lond. 1885. (S. auch: Zeitschr. f. bild. Kunst 1897/8, p. 30.)

Herkommer, H., Etching and mezzotint-engraving. London 1892.

Struck, H., Die Kunst des Radierens. Berlin 1908.

Le Blon, J. C., L'art d'imprimer les tableaux. Paris 1756. (1768.)

Stapart, L'art de graver au pinceau. Paris (1773), deutsch 1780.

Bylaert, Joh. Jac., Neue Manier Kupferst. von versch. Farben zu verfertigen Amsterd. u. Leipzig 1773.

Portalis, R., La grav. en couleurs. Gaz. d. Beaux-arts 1888 XXXVIII, p. 441.

Burch, R. M., Colour Printing. London 1910.

Prideaux, S. T., Aquatint Engraving. London 1909.

Schasler, M., Die Schule der Holzschneidekunst. Leipzig 1866.

Geisberg in Monatsh. f. Kunstw. V (1912) p. 311 ff.) Teigdruck u. Metallschnitt.

Bonnardot, Essai sur la restauration des anc. estampes. Paris 1846.

Briquet, C. M., Les Filigranes ... marques du papier. Paris 1907.

Handbücher für Sammler.

Bartsch, Anleitung zur Kupferstichkunde. Wien 1821.

Andresen, A., Handbuch f. Kupferstichsammler. Lpz. 1870—73.

Willshire, W. H., An introduction to the study & coll. of anc. prints. Ld. 1874.
Wessely, J. E., Anltg. z. Kenntn. u. z. Sammeln d. Werke d. Kunstdrucks. Lpz. 1876.
Appel, M., Handbuch f. Kupferstichsammler. Lpz. 1880.
Whitman, Alfr., The print collectors handbook. London 1901.
Bourcard, G., A travers cinq siècles de gravures. Paris 1903.
Fagan, L., Collectors marks. London 1883.

Geschichte des Bilddruckes, allgemein u. einzelne Zweige.

Renouvier, Jules, Des Types et des manières des maîtres graveurs. Montpellier 1853—56.
Duplessis, G., Hist. de la gravure. Paris 1880.
Baldinucci, Fil., Comminciam. e progr. d. arte d. intagliare in rame. Firenze 1636.
Longhi, Gius., La Calcografia. Milano 1830.
Lippmann, F., Der Kupferstich. Handb. d. Museen. 4. Aufl. Berlin 1914.
Hind, A. M., A short history of engraving. London 1908.
Köhler, S. R., Etching New York (1885).
Pauli, G., Inkunabeln d. deutsch. u. niederl. Radierung. Graph. Gesellsch. VIII, 1908.
Heller, J., Gesch. d. Holzschneidekunst, Bamberg 1823.
Jackson and Chatto, A treatise of woodengraving. London (1861).
Didot, A. F., Essai typogr. et bibliogr. d. l'hist. de la grav. s. bois. Paris 1863.
Bucher, B., Formschneidekunst (Gesch. der techn. Künste. I Stuttg. 1875).
Friedländer, M. J., Der Holzschnitt. Handb. der k. Museen. Berlin 1917.
Laborde, Léon de, Histoire de la gravure en manière noire. Paris 1839.
Whitman, Alfr., The masters of mezzotinto London 1898.
Smith, J. C., British Mezzotinto Portraits. London 1878—1882.

Geschichte des Bilddruckes in einzelnen Ländern und in einzelnen Epochen.

Lützow, C. v., Gesch. des deutschen Kupferst. u. Holzschn. Berl. 1891.
Duplessis, G., Hist. de la gravure en France. Paris 1861.
Fagan, Louis, Hist. of engraving in England. Lond. 1893.
Colvin, S., Early engraving and engravers in England. London 1905.
Renouvier, Jules, Hist. de la gravure dans les Pays-Bas. Bruxelles 1860.
Zani, P., Materiali per servire alla storia dell'incisione. Parma 1802.
Ottley, W. Y., An inquiry into the origin and early history of engr. Lond. 1816.
Cicognara, Leop., Memorie spett. alla storia della calcografia. Prato 1831.
Willshire, W. H., Early prints in the British Museum. Lond. 1879.
Forrer, R., Die Kunst des Zeugdruckes. Straßburg 1898.
Weigel & Zestermann, Anfänge der Druckerkunst in Bild und Schrift. Lpz. 1866.
Essenwein, A., Die Holzschn. d. 14. u. 15. Jh. i. Germ. Mus. in Nürnberg. 1875.
Lippmann, F., Die Anfänge der Formschneidekunst: Repertorium f. Kunstwiss. I (1876), p. 215.
Schmidt, W., Die frühesten und seltensten Denkmäler des Holz- u. Metallschnittes in München. Nürnberg 1884.
Pollard, A. W., Early illustrated books. Lond. 1893.
Schreiber, W. L., Manuel de l'amat. de la grav. s. bois au XV siècle. Berl. 1891 ff.
Dutuit, Eugène, Manuel de l'amateur d'estampes. vol. I, Paris 1884.
Bouchot, H., Les 200 incunables xylogr. du Dép. des estampes. Paris 1903.
Willshire, W. H., A Catal. of playing cards in the Brit. Mus. Lond. 1876.
Schreiber, Lady Ch., Playing cards. Lond. 1892 ff.
Muther, R., Die deutsche Bücherill. der Gothik u. Frührenaiss. Münch. 1884.
Dodgson, Camp., Cat. of early german and flemish woodcuts in the Brit. Mus. Lond. 1903. vol. I und II.
— Woodcuts of the XV. cent in the John Ryland Library Manchester. Manch.-London 1915.

Baer, Leo, Die illustr. Historienbücher d. XV. Jahrh. Straßb. 1903.
Schreiber, W. L., Basels Bedeutung f. d. Gesch. d. Blockbücher. Straßb. 1909.
Weisbach, W., Baseler Buchillustration des XV. Jahrh. Straßb. 1896.
— D. Meister d. Bergmannschen Offizin. Straßb. 1896.
Kautzsch, R., Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Straßb. 1896.
Kristeller, P., Die Straßburger Bücher-illustration. Lpz. 1888.
Rosenthal, E., Ulmer Holzschnitt. Monatsh. für Kunstwschaft. Bd. 6. 1913, S. 185.
Schmidt, W., D. Incunabeln d. Kupferst. im Kupferst. Kab. zu München. 1887.
Lehrs, M., Geschichte u. krit. Kat. d. deutschen, niederl. u. französ. Kupferst. im XV. Jahrh. Wien 1908 ff.
Geisberg, M., Die Anfänge d. deutschen Kupferst. u. d. Meister ES. Lpz. 1909.
Geisberg, D., Meister d. Berliner Passion u. Israel v. Meckenem. Straßb. 1903.
Alvin, M., Les Commencements de la gravure aux Pays-Bas. Brux. 1857.
Hymans, H., L'estampe de 1418 et la validité de sa date. Brux. 1903.
Holtrop, R., Monum. typogr. des Pays-Bas. La Haye 1868.
Documents inconongr. et typgr. de la Bibl. Royale de Belgique. Brux. 1877.
Die Apokalypse, ält. Blockbuchausg. hgb. v. P. Kristeller. Berlin 1916.
Exercitium super pater noster. Graph. Gesellschaft. VI. 1908.
Conway, W. C., The woodcutters of the Netherlands in the 15. cent. Cambridge 1884.
Dodgson, Camp., Grotesque Alphabet of 1464. London 1899.
Claudin, A., Hist. de l'imprimerie en France au XV. et XVI s. Paris 1900 ff.
Bouchot, H., Un ancêtre de la gravure sur bois. Paris 1902.
Pollard, A. W., Illustr. in french books of hours: Bibliographica III (1897), p. 430.
Rondot, N., Les graveurs sur bois à Lyon au 15. siècle. Paris 1896 (u. Bibliographica III (1897), p. 46).
Häbler, C., Typogr. ibérique. La Haye 1902.
Rossel y Torres, Is., Estampa española d. s. XV. Museo español de antiguetados II (1873), p. 445.
Delaborde, H., La gravure en Italie avant Marcantoine. P. 1882.
Fisher, Rich., Introd. to a cat. of early ital. prints in the Brit. Mus. Lond. 1886.
Lippmann, F., The Art of woodengr. in Italy in the 15. cent. London 1888.
Kristeller, P., Zur Gesch. d. ältesten ital. Holzschn. Jahrbuch d. K. preuß. Kunstsamml. 1892, p. 172.
Pollard, A. W., Italian. Bookill. Ld. 1894.
Essling, Prince (duc de Rivoli) Livres à figures vénitiens. Flor. et Paris 1907 ff.
— Les Missels impr. à Venise P. 1896.
(Castellani), Arte d. stampa in Venezia. 1894.
Kristeller, Ein venez. Blockbuch. Jahrb. d. K. preuß. Kunstsamml. 1901, p. 132.
Essling, Prince, Le premier livre xyilogr. ital. Paris 1903.
Poppelreuter, Jos., Der anonyme Meister des Poliphilo. Straßb. 1904.
Gnoli, Dom., Il sogno di Polifilo. Bibliofilia, Florenz I, 1900.
Gruyer, G., Les livres à grav. s. bois à Ferrare. Gaz d. Beaux-Arts 1888.
Kristeller, P., Books w. woodc. printed. at Pavia.: Bibliographica I (1895), p. 347.
— Early florentine woodcuts. Lond. 1897.
— Lombardische Graphik. Berlin 1913.
Reid, G. W., Works of the ital. engravers in the 15. cent. Lond. 1884.
Dutuit. E., Nielles. Manuel de l'amat. d'est. vol. I, 2. Paris 1888.
Kristeller, P., Die ital. Niellodrucke: Jahrb. d. K. preuß. Kunsts. 1894, p. 94.
Hind u. Colvin, Catalogue of early ital. engr. in the Br. Mus. London 1910.
Kolloff, Baccio Baldini, in Meyers Künstlerl.
Colvin, S., A Florentine picture-chronicle by Maso Finiguerra. Lond. 1898.
Florentinische Zierstücke in Kupferstich a. d. XV. Jh. Graph. Gesellsch. X. 1909.
Kristeller, P., Der venezianische Kupferstich im XV. Jh.: Mitteilungen d. Ges. f. vervielf. Kunst. Wien 1907.
Die Tarocchi. Graph. Gesellsch. II. außerord. Veröff. 1910.

Rondot, N., Graveurs s. bois à Lyon au 16e siècle. Lyon 1897.
Herbet, M. F., Les graveurs de l'école de Fontainebleau. 1896—99.
Rondot, N., Les graveurs d'estampes s. cuivre à Lyon au 17e s. 1896.
Burchard, L. D., holländ. Radierer vor Rembrandt. Berlin 1917.
Portalis et Béraldi. Les graveurs du 18e siècle. P. 1880—82.
Cohen, H., Guide de l'amateur des livres à fig. du 18e s. 5e éd. P. 1886. (Suppl. von Grottet. Amsterd. 1890).
Bocher, E., Gravures françaises du 18e s. Paris 1876.
Bourcard, G., Les estampes du 18e s., école française. P. 1885.
Lewine, J., Bibliogr. of 18. cent. art and illustr. books. Lond. 1898.
Deltail, Loys, Manuel de l'amateur d'estampes du XVIIIe siècle. Paris (1910).

Künstlerlexica und Oeuvre-Kataloge.

Nagler, Neues allg. Künstlerlex. 1835—52.
Meyer, Allg. Künstlerl. L. 1872. (A—Bez).
Thieme-Becker, Allg. Lexikon d. bildenden Künstler. Lpz. 1907 ff.
Heinecken, Dict. d. artistes. L. 1788—90. (A—Diz.)
Mariette, P. J., Abecedario in: Archives de l'art français. P. 1851—60.
Zani, P., Enciclop. metod. d. belle arti. Parma. 1819—28. 28 Bde.
Bryan, Dict. of painters and engravers. New. ed. Lond. 1903—5.
Nagler, Die Monogrammisten. München 1858—79.
Le Blanc, Manuel de l'amat. d'est. P. 1854.
Bartsch, Peintre-graveur. Wien 1803—21. Suppl. v. Heller (Nürnb. 1854) und Weigel (L. 1843).
Passavant, Peintre-graveur. L. 1860—64.
Andresen, A., D. deutsche Peintre-grav. d. 16.—18. Jahrh. L. 1867 ff.
Brun, Schweiz. Künstlerlex. Frauenf. 1905.
Robert-Dumesnil, Le Peintre-grav. français. P. 1835—71. 11 Bd. Forts. von Baudicour (XVIIIe siècle). P. 1859 u. 61.
Dutuit, Manuel de l'amat. d'est. vol. IV—VI. (Niederländer) 1881 ff.
V. d. Kellen, Peintre-graveur hollandais et flamand. Utrecht 1866.
Vesme, Al. de. Le Peintre-graveur italien. Milan 1906.

Über einzelne Künstler, größere Monographien u. neuere Schriften.

Aliamet. Delignières, Cat. rais. de l'oeuvre de J. Aliamet. P. 1896.
Altdorfer, Albrecht. Friedländer, A., Albrecht Altdorfer. L. 1891.
— — Voss, A., Altdorfer u. Huber. Lpz. 1911.
— Erard, s. Mitt. d. Ges. f. vervielf. Kunst. Wien 1916, S. 21.
Antonio da Monza. Kristeller, Rassegna d'Arte. I (1901) p. 161.
Audran. Duplessis, Les Audran. P. (1892).
Barbari. Kristeller, Chalkogr. Ges. 1896. Justi, im Repertorium 1898, p. 346, 439.
Barbieri. Babeau, Dominique Florentin. Paris 1877.
Barocci. Schmarsow in: Abh. d. phil.-hist. Kl. d. k. sächs. Ges. d. Wiss. IV. Lpz. 1909.
Bartolozzi. Tuer, Bartolozzi Lond. 1881.
Bause. Keil, G., Kat. der Kupferst. von J. Fr. Bause. Leipzig 1849.
Beauvarlet. Deligniéres, F., Le graveur Beauvarlet. Abbeville 1891.
Beham. Pauli, G., Hans Sebald Beham. 1901.
Bewick. Dobson, A., Th. Bewick. Lond. 89.
Blooteling. Wessely, Arch. f. d. zeichn. Künste. XIII (1867), p. 1.
Boissieu. Cat. de l'oeuvre de J. J. Boissieu. P. 1878.
Bonasone. Petrazzani, Catalogo d. stampe d. Bonasone. Roma 1820.
Bosch. Passavant, Arch. f. d. zeichn. Künste 1862, p. 88.
Bosse. Valabrègue, Abr. Bosse. P. 1891.
Botticelli. Horne, H., Sandro Botticelli. London 1908.
Boucher. Michel, Fr. Boucher. P. 1889.
Bourdon. Personailhe, Séb. Bourdon P. 1886.
Bramante. Seidlitz, Jahrb. d. K. pr. Kunsts. VIII (1887), p. 183 u. 230.

Breu. Dodgson, Jahrb. d. K. pr. Kunsts. 1900, p. 192; 1903, p. 335.
Röttinger im Jahrb. d. Ksts. oest. Kaiserh. xxviii (Wien 1909) p. 31.
Bruegel. Bastelaer, R. v., Les est. de Peter Bruegel l'anc. Bruxelles 1908.
Burgkmair. Laschitzer, Jahrb. d. Kunsts. d. oest. Kaiserh. 1888. p. 1 u. 1889, p. cccxxv. (Frimmel.)
Buytenwech. Goldschmidt, Jahrb. d. K. preuß. Kunsts. 1902, p. 100.
Callot. Meaume, Jacques Callot. P. 1860.
Nasse, Jacques Callot. Meister der Graphik I. Lpz. o. J.
Bruwaert, Vie de Jacques Callot. Paris 1912.
Campagnola, Giulio. Kristeller. Graph. Gesellsch. V. 1907.
Campagnola, Dom. Galichon, Gaz. d. Beaux-Arts. 1864. XVII, p. 536.
Canaletto. Meyer, Die beiden Canaletto. Dresden 1878.
Moureau, Antonio Canal. Paris 1894.
Caravaggio, M.A., Kallabi. Jahrh. d. Ksts. d. oest. Kaiserh. XXVI. (Wien 1906).
Cesare da Sesto. Galichon in Gaz. d. Beaux-Arts. 1865. XVIII, p. 546.
Chodowiecki. Engelmann, Chodowieckis sämtl. Kupferst. L. 1857.
Öttingen, Daniel Chodowiecki. B. 1895.
Cochin. Rochéblave, Les Cochin. P. s. a.
Cousin. Didot, Jean Cousin. P. 1872.
—Recueil des oeuvres choisies de Cousin. P. 1873.
Cranach. Schuchardt, Cranach d. Ä. L. 1851 u. 71.
Lippmann, Lucas Cranach. Berlin 1895.
Friedländer, Jahrb. d. K. pr. Kunsts. 1902, P. 228.
Dodgson, Jahrb. d. K. pr. Kunsts. 1903.
De Bray. Blockhuysen, Descr. des est. de Dirck de Bray. Rotterd. 1870.
Debucourt. Fenaille, L'oeuvre gravé de P. L. Debucourt. P. 1898.
Delff. Franken, L'oeuvre de Willem Jac. Delff. Amsterdam 1872.
Della Bella. Vesme, Le Peintre-graveur italien. Milan 1906. p. 66 ff.
Nasse, H., Strassb. 1913.
Demarteau. Leymarie, L'oeuvre de Gilles Demarteau. P. 1896.
De Negker. Chmelarz, im Jahrb. d. Kunsts. d. oest. Kaiserh. 1894, p. 392.
Dodgson, im Repertorium 1898, p. 377.
De Passe. Franken, L'oeuvre des van de Passe. Amsterd. u. P. 1881. — Repertorium 1885, p. 439 (Laschitzer).
Dietrich. Linck, Monogr. d. von Dietrich rad., gest. u. in Holz geschn. mal. Vorstellungen. B. 1846.
Drevet. Didot, Les Drevet. Paris 1876.
Ducerceau. Geymüller, Les Du Cerceau. Paris 1887.
Dürer. Singer. Versuch einer Dürer-Bibliographie. Straßb. 1903.
Thausing, Dürer. Leipzig 1884.
Burckhardt, Dürers Aufenthalt in Basel. Münch. 1892.
Wölfflin. Die Kunst Alb. Dürers. II. Aufl. Berl. 1909.
Duvet. De la Boullaye, E. Julien., Etude sur J. Duvet. P. 1876.
Earlom. Wessely, Rich. Earlom. Hamb. 1886.
Edelinck. Delaborde, Edelinck. P. 1888.
Elsheimer. Bode, Jahrb. d. K. pr. Kunsts. I. 1880. p. 51, 245.
Seibt, Ad. Elsheimer. Frankf. 1885.
Weizsäcker, H. Jahrb. d. K. pr. Kunsts. XXXI. 1910. p. 170.
Everdingen. Drugulin, Allaert van Everdingen. Cat. rais. L. 1873.
Granberg, A. v. Everdingen. Stockh. 1903.
Faithorne. Fagan, Catalogue of the works of W. Faithorne. Lond. 1888.
Falck. Block, Jeremias Falck. L. 1890.
Ficquet. Faucheux, Etienne Ficquet, Pierre Savart, Grateloup. Paris 1864.
Flötner. Reimers, P. Flötner. Münch. 1890.
Haupt, Peter Flettner. L. 1904.
Fragonard. Portalis, H. Fragonard. P. 1889.
Tornézy, Bergeret et Fragonard. P. 1895.
Gaucher. Portalis et Draibel, Charles Etienne Gaucher. Paris 1879.
Gellée. Grahame, Claude Lorain. L. 1895.
Gessner. Wölfflin, Sal. Gessner. Frauenfeld 1890.
Gillot. Valabrègue, in Gaz. d. Beaux-Arts. 1899, XXI, p. 385 ü. XXII, p. 115.

Gole. Wessely, Jac. Gole. Verz. Hamb. 1889.
Goujon. Jouin, in L'Art. 1904 u. 1905.
Gourmont. Passavant, im Arch. f. d. zeichn. Künste. 1862, p. 92.
Goya. Lefort, Francisco Goya, P. 1877. Hofmann, Fr. De Goya, Kat. s. graph. Werkes. Wien 1907.
Graf, Urse. Major, E. Urs Graf. Straßb. 1907.
Grateloup. Faucheux, Ficquet, Savart et Grateloup. P. u. Brux. 1864.
Green. Whitman, Brit. Mezzotinters, Valentine Green. Lond. 1902.
Greuze. Normand, J. B. Greuze. P. 1892.
Heemskerck. Kerrich, A Cat. of the prints after Heemskerck. Cambridge 1829.
Hirschvogel. Karl Schwarz, Aug. Hirschvogel. Heidelberg 1915.
Hogarth. Dobson, William Hogarth. Lond. 1902.
Holbein. Woltmann, Holbein. L. 1874—76. Vögelin im Repertorium II (1879), V (1882).
Schmidt, H. A., Jahrb. d. K. pr. Kunsts. 1898, p. 64 u. 1899, p. 233.
Hollar. Parthey, Wenzel Hollar. B. 1853. Nachtrag 1898 u. Ergänz. von Borovsky. Prag 1898.
Hondius. Block, Kupferstichwerk d. Will. Hondius. Danzig 1891.
Hopfer, Daniel. Eyssen, Daniel Hopfer. Heidelb. 1904.
Houbraken. Ver Huell, Jacobus Houbraken. Arnh. 1875. Suppl. 1877.
Huber. Riggenbach, Wolf Huber. Basel 1907.
Kauffmann. Schrau, Angelica Kauffmann. Brünn 1890.
Kobell. Stengel, Cat. rais des est. de Ferd. Kobell. Nürnberg 1822.
Lasne. Decauville-Lachénée, Mich. Lasne. Caen 1889.
Le Blon. Singer, in Mitth. d. Ges. f. vervielf. Kunst. Wien 1901, p. 1. u. Monatsh. f. Kw. X (1917).
Le Brun. Touin, Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV. P. 1889.
Le Clerc. Meaume. Séb. Le Clerc. P. 1877.
Leinberger. S. Meister HL.
Le Mire. Hédou, Noël Le Mire. P. 1875.
Leonart. Andresen im Arch. f. d. zeichn. Künste 1862, p. 133.
Le Prince. Hédou, Le Prince. P. 1879.
Le Sueur. Dussieux, Nouv. Recherches sur Eustache Le Sueur. Paris 1852.
Limousin. Bourdery et Lachenaud. Léonard Limousin. Paris 1897.
Liotard, J. E. Humbert, Revilliod et Tilanus. J. E. Liotard. Amsterd. 1897.
Livens. Linck im Arch. f. d. zeichn. Künste. 1859, p. 269.
Longhi. Beretta, G. Longhi. Mail. 1837.
Longueil. Panhard, Longueil. P. 1880.
Lucas van Leyden. Volbehr, Verz. d. Kupferst. Hamb. 1888. — S. Repertorium XXI (1898) p. 36 (Dülberg) u. p. 289 u. XXIII (1900) p. 143 (Dodgson).
Lützelburger. His, Gaz. d. Beaux-Arts. 1870. IV, p. 481.
Luyken. Eeghen, Jan en Caspar Luyken. Amsterd. 1905.
Mac Ardell. Goodwin, British Mezzotinters. London 1903.
Mantegna. Kristeller, Andrea Mantegna. Berl. u. Leipzig 1902.
Manuel. Händtke. Nic. Manuel Deutsch. Frauenfeld 1889.
Marcantonio. Delaborde, Marcantonio Raimondi. P. (1887).
Hirth, Marcanton u. s. Styl. Münch. 1898.
Marot. Bérard, Cat. de toutes les estampes de Daniel Marot. Brux. 1865.
Mattioli. Atti, Vita di Lod. Mattioli. Bologna 1836.
Meckenem. Geisberg, Der Meister d. Berl. Passion u. Israel v. Meckenem. Straßb. 1903.
Meil. Hopffer, Verz. sämtl Titelk. etc. von Joh. Wilh. Meil. B. 1809.
Meister d. Hausbuches (d. Amsterd. Kab.). Lehrs Chalkogr Ges. 1893—94.
Bossert u. Storck. D. Mittelalter. Hausband. D. Verein. f. Kw., 1912.
— AG u. W. H. Lehrs. im Repertorium IX (1886), p. 1 u. 377.
— D. S. Dodgson, C. im Jahrb. d. K. pr. Kunsts. 1907.
— E. S. Lehrs, Die Spielkarten d. Meisters E. S. Chalk. Ges. 1891. Cust, L., The

master E. S. and the ars moriendi. Oxford 1898. Schmarsow, Der Meister E. S. u. d. Ars moriendi. Ber. d. phil. hist. Cl. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1899.
Meister H. L. Lossnitzer. H. Leinberger, Graph. Ges. XVIII (1913), u. Demmler im Jahrb. d. K. pr. Kunsts. 1914 p. 163 ff.
— J. B. mit d. Vogel. Lippmann. Chalk. Ges. 1894. Vgl. Repert. 1895, p. 204.
— P. P. W. Lehrs, Rep. X (1887), p. 254.
— W⚘. Lehrs. Der Meist. W⚘. Dresd. 1895.
— von 1515. Kristeller. Graph. Ges. XXII (1916).
Meldola. S. Schiavone.
Mellan. Montaiglon, Cat. de l'oeuvre de Claude Mellan. Abbeville 1859.
Gonse in Gaz. d. Beaux-Arts 1883. XXVII, p. 455 ff.
Merian. Eckhardt, Matthaeus Merian. Kiel 1892.
Schuchardt, Die Zeiler-Meriansche Topogr. o. O. (1896).
Michelangelo. (Passerini.) La Bibliogr. di Michelangelo Buonarroti e le incisioni d. sue opere. Firenze 1875.
Montagna. Borenius, The painters of Vicenza. Lond. 1909.
Moreau jeune. Bocher, Jean Michel Moreau le jeune. P. 1882.
Morghen. Palmerini, Opere d'int. d. Raffaello Morghen. Firenze 1824.
Müller. Andresen, Joh. Gotth. v. Müller u. Fr. Wilh. Müller. L. 1865.
Nanteuil. Loriquet, Robert Nanteuil. Reims 1886.
Nicoletto da Modena. Galichon, in Gaz. d. Beaux-Arts 1869, II u. 1870, IV.
Norblin. Franke, Das radirte Werk d. J. P. Norblin. L. 1865.
Oeser. Dürr, Ad. Fried. Oeser. L. 1879.
Pencz. Friedländer im Repertorium XX (1897), p. 130; vgl. ebda. p. 298.
Röttinger, D. Holzschn. d. G. P. Lpz. 1914.
Perrissin. Dufour, Jean Perrissin et Jacques Tortorel. P. 1885.
Piranesi. Samuel, Piranesi. Lond. 1910.
Giesecke, G. B. Piranesi. Lpz. 1913
Ploos van Amstel. Alten, Cornelis Ploos van Amstel. L. 1684.
Poilly. Hecquet, Catalogue de l'oeuvre de F. de Poilly. P. 1752.
Potter. Duplessis, Eaux-fortes de Paul Potter. Paris, Amand Durand, o. J. Westrheene, P. Potter. La Haye 1867.
Poussin. Adrielle, N. Poussin. P. 1902.
Andresen, Arch. f. d. zeichn. Künste 1863.
Preisler. Leitschuh, Familie Preisler u. M. Tuscher. L. 1886.
Primaticcio. Dimier, Le Primatice P. 1900.
Prudhon. Goncourt, Cat. rais. de l'oeuvre de P. P. Prudhon. P. 1876.
Raffael. Ruland, Works of Raphael in Windsor-Castle. 1865.
Rembrandt. Dutuit, L'oeuvre complet de Rembrandt. P. 1883 ff. 4 Bde.
Rovinski, D., L'oeuvre gr. de Rembrandt. St. Petersb. 1890.
Seidlitz, Rembrandts Radierungen. L. 1895. Nachtr. im Repertorium 1899.
Rovinski, L'oeuvre gravé des élèves de Rembrandt. St. Petersb. 1894.
Reverdy. Bouchot, Gaz. d. Beaux-Arts 1901. XXVI, p. 102 u. 229.
Ribera. Mayer, A. L., Jusepe de Ribera L. 1908.
Ridinger. Thienemann, Joh. Elias Ridinger. L. 1856. Zus.: Arch. f. d. zeichn. Künste 1862, p. 255.
Robert. Gabillot, Hubert Robert. Paris 1895.
Rosa, Salv. Ozzola, Leandro, Vita e opere di Salvator Rosa. Straßb. 1908.
Rubens. Hymans, Hist. de la grav. d. l'école de Rubens. Brux. 1879.
Rooses, L'oeuvre de P. P. Rubens. Anvers 1886 ff.
Rugendas. Fuessli, Georg Phil. Rugendas. Zürich 1758.
Börner im Arch. f. d. zeich. Künste 1866.
Salomon. Rondot, Bernard Salomon. Lyon 1897.
Schäuffelein. Lehrs, Schäuffelein als Kupferst. in Chronik für vervielf. Kunst. II (1889), p. 75 u. 91. Schmidt im Repertorium XVI (1893), p. 306.
Scheits. Lichtwark, Matthias Scheits. Hamb. 1899.
Schiavone. Frölich-Bum im Jahrb. d.

Kunsts. d. oest. Kaiserh. XXXI (Wien 1913—41). S. 137 ff.
Schmidt. Wessely, Georg Friedrich Schmidt. Verz. Hamb. 1886.
Schongauer. Seidlitz im Repertor. VII. (1884).
Wendland, H. Martin Schongauer als Kupferstecher. Berlin 1907.
Lehrs, V. ausserord. Veröff. d. graph. Ges. (1914.)
Seghers. Bode, Jahrb. d. K. pr. Kunsts. 1903, p. 179.
Springer. Graph. Ges. XIII. XIV. XVI (1910—13.)
Siegen. Seidel, Jahrb. d. K. pr. Kunsts. 1889, p. 34.
Silvestre. Silvestre, Israel Silvestre et ses descendents. P. 1869.
Smith. Wessely, John Smith. Hamb. 1887.
Solis. Ubisch, V. Solis'bibl. Illustr. L. 1889.
Braun. Mitth. d. Ges. f. vervielf. K. 34. Wien 1910—11.
St. Aubin. Moureau, Les Saint-Aubin. Paris.
Dacier, L'oeuvre gr. de Gabr. de St. Aubin. Paris 1914. (Soc. p. l'ét. d. l. gr. franc.)
Stimmer. Stolberg, Tobias Stimmer, Straßb. 1901.
Strange. Le Blanc, L'oeuvre de Robert Strange. L. 1848.
Denistoun, Memoirs of Sir Robert Strange. Lond. 1855.
Suavius. Renier, L'oeuvre de Lambert Suavius. Liège 1878.
Suyderhoef. Wussin, Jonas Suyderhoef. L. 1861. Nachtr.: Arch. f. d. zeichn. Künste 1862, p. 1.
Tiepolo. Molmenti, Acque forti dei Tiepolo. Venedig (1896).
Modern, G. B. Tiepolo. Wien 1902.
Tizian. Lafenestre, La vie et l'oeuvre de Titien. 1886.
Korn, Tizians Holzschnitte. Breslau 1897.
Kristeller, P. Trionfo della Fede. Graph. Ges. I, 1906.
Tory. Bernard, Geoffroy Tory. P. 1865.
Pollard, Bibliographica I. 1895, p. 114.
Troost. Ver Huell, Cornelis Troost. Arnheim 1873.
Ugo da Carpi. Manzoni, Studi di bibliogr. analit. II. Bologna 1882. p. 34 ff.
Vaillant. Wessely, Wallerant Vaillant. Wien 1884.
Van der Kabel. Gazenove, Van der Kabel. P. 1886.
Van de Velde. Michel, Les van de Velde. P. 1892.
Van Dyck. Wibiral, L'Iconogr. d'Ant. van Dyck. L. 1877.
Cust, Anthony van Dyck. Lond. 1900.
Van Somer. Wessely, Arch. f. d. zeichn. Künste. 1869, p. 105; 1870, p. 39.
Van Vliet. Linck, im Arch. f. d. zeichn. Künste 1859, p. 285.
Verkolje. Wessely, im Arch. f. d. zeichn. Künste 1868, p. 81.
Visscher, Cornelis. Wussin, Cornelis Visscher. Verz. d. Kupferst. L. 1865.
Vorsterman. Hymans, Lucas Vorstermann. Brux. 1893.
Wächtlin. Röttinger, H. Hans Wechtlin. Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. öst. Kaiserh. XXVII. (1907).
Waterloo. Wessely, Antonis Waterloo. Hamb. 1891.
Watson. Goodwin, British Mezzotinters. London 1904.
Watteau. Goncourt, Cat. rais. de l'oeuvre d'Antoine Watteau. Paris 1875.
Staley, Watteau. Lond. 1902.
Weiditz. Röttinger, Hans Weiditz. Straßb. 1904.
Wenzel von Olmütz. Lehrs, Wenzel v. Olmütz. Dresden 1889.
Wierix. Alvin, L'oeuvre des trois frères Wierix. Brux. 1866. (Suppl. 1870-73.)
Wille. Leblanc, L'oeuvre de J. G. Wille. L. 1847.
Duplessis, Mémoires et journal de J. G. Wille. P. 1857.
Woeiriot. Jacquot, Pierre Woeiriot. Paris 1892.
Woensam. Merlo, Anton Woensam von Worms. Leipzig 1864.
Woolett. Fagan, The engr. work of William Woolett. London 1893.
Zoan Andrea. Rivoli et Ephrussi, in Gaz. d. Beaux-Arts 1891. V, p. 401.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.



REGISTER.





Druck von W. Drugulin in Leipzig

KARL HAGEMEISTER, KARL SCHUCH. Sein Leben und seine Werke. Mit 60 Abbildungen, vielen Briefen Schuchs und einem Auszug aus einem Tagebuch. In Halbleinen gebunden

RICHARD HAMANN, REMBRANDTS RADIERUNGEN. Mit zahlreichen Abbildungen in Text und vielen ganzseitigen Tafeln. Dritte Auflage. Neuerscheinung Weihnachten 1920

G. J. KERN, KARL BLECHEN. Sein Leben und seine Werke. Mit 110 Abbildungen. In Halbleder gebunden

PAUL KRISTELLER, DIE APOKALYPSE. Älteste Blockbuchausgabe in Lichtdrucknachbildung. 55 Seiten Text und 54 Tafeln. Auflage 300 Exemplare

PAUL KRISTELLER, DIE LOMBARDISCHE GRAPHIK DER RENAISSANCE. Nebst einem Verzeichnis von Büchern mit Holzschnitten. 1913. 121 Seiten Text, eine Heliogravüre, elf Lichtdrucke und 30 Textabbildungen, auf handgeschöpftem Bütten gedruckt

JULIUS MAYR, WILHELM LEIBL. Sein Leben und sein Schaffen. Dritte Auflage. 1919. Mit 48 ganzseitigen und vielen Textabbildungen. In Halbleinen gebunden

ALFRED LICHTWARK. Eine Auswahl seiner Schriften, besorgt von Wolff Manhardt. Mit einer Einleitung von Karl Scheffler. Zwei Bände

MAX LIEBERMANN, DIE PHANTASIE IN DER MALEREI. Vierte und fünfte Auflage. Deckelzeichnung von Max Liebermann. In Halbleinen gebunden

FRITS LUGT, MIT REMBRANDT IN AMSTERDAM. Die Darstellungen Rembrandts vom Amsterdamer Stadtbild und von der unmittelbaren landschaftlichen Umgebung. Deutsche Ausgabe von Erich Hancke. Mit zahlreichen Abbildungen. In Ganzleinen gebunden. Neuerscheinung Weihnachten 1920

HANS MACKOWSKY, MICHELAGNIOLO. Dritte Auflage. Mit 112 Abbildungen. In Halbleinen gebunden

KARL SCHEFFLER, ADOLF MENZEL. Der Mensch — Das Werk. Fünftes bis siebentes Tausend. Mit über 100 zum Teil ganzseitigen Abbildungen. In Halbleinen gebunden

KARL SCHEFFLER, TALENTE. Zweite Auflage mit 89 zum Teil farbigen Abbildungen. Farbige Umschlagzeichnung von Max Slevogt. In Halbleinen gebunden.

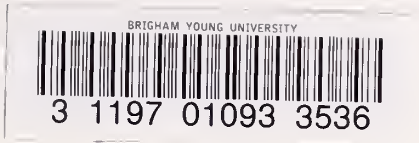
WILHELM TRÜBNER, PERSONALIEN UND PRINZIPIEN. Eingeleitet von Emil Waldmann. 3. Auflage. Mit 19 Abbildungen

EMIL WALDMANN, SAMMLER UND IHRESGLEICHEN. Mit 52 Abbildungen. In Halbleinen gebunden. Mit einer Umschlagzeichnung von Max Slevogt. Neuerscheinung Weihnachten 1920








BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 01093 3536